PG3065
.F8
G6
1924

FUTURIZM I REVOLIUTSIIA: POEZIIA FUTURISTOV.

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PG3065
.F8
G6
1924

a 00003 128207

This book is due at the WALTER R. DAVIS LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RET.	DATE DUE	RET.

Form No. 513

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/futurizmirevoliu00gorl

Н. ГОРЛОВ

ФУТУРИЗМ И РЕВОЛЮЦИЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1924

ee c
PG3065
.F8
G6
1924

Н. ГОРЛОВ

ФУТУРИЗМ И РЕВОЛЮЦИЯ

ПОЭЗИЯ ФУТУРИСТОВ

Futurizm i Revoliutsiia:
Poèziia futuristov

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва

Отпечатано в типографии
Государственного Издательства, Москва, Пятницкая, 71, в количестве 2.000 экз. под общим наблюдением М. Я Шнейдера
Гиз. 5778. Главлит 18630

Что такое футуризм

Футуризм возник на грани двух эпох. Это—искусство революционного перелома.

Чем характеризуется футуризм? Что резко отличает его уже в первой его фазе от других течений в искусстве?

Бунт против старого содержания и старых форм, разрушение старой эстетики.

Основа искусства — эмоция. Футуризм — бунт эмоции против старого уклада жизни, против тех бытовых форм, в которые вылилась она под знаком «частная собственность».

Я подчеркиваю:

Это не прямой бунт против частной собственности, это бунт против созданного ею уклада жизни, против ее быта. Ясно, однако, что прямой удар по быту есть в то же время отраженный удар по строю, создавшему этот быт.

Вот отчего буржуазия во всех странах шарахается от футуризма, как от чумы.

Футуризм, это—восстание против старого быта, это революция в искусстве, это красный флаг, поднятый на одной из цитаделей буржуазии. Футуризм—один. Он везде—под красным флагом. Только по близорукости многие из нас принимают красное за белое (точно так же, как многое белое принимают за красное). Так, например, тов. Лерс (которого тов. Луначарский весьма одобряет за серь-

езный марксистский подход к современному искусству) в своей книге «Русский футуризм» обращается с футуризмом буквально, как с дышлом: куда повернешь, туда и вышло. «Русский футуризм— по его словам—есть народническое, интеллигентски-революционное движение в условиях общественной реакции. Он враждебен идеологически как западно-европейскому футуризму, эстетической идеологии империализма, так и русскому декадентству, идеологии промышленной буржуазии, стоящей в преддверии империализма, но также и враждебен грядущей пролетарской идеологии».

И дальше:

«Порыв октябрьской революции сделал талантливейшего из русских футуристов (В. Маяковского. *Н. Г.*) враждебным основному уклону (т.-е. народническому. *Н. Г.*) этого течения.

Русский футуризм — народническое движение, западно-европейский — идеология империализма, и вдобавок еще мы видим футуриста Маяковского, близко подошедшего в своих произведениях к идеологии пролетариата! Одним словом—не футуризм, а хамелеон.

Как же сотворил тов. Лерс такого хамелеона?

Чтобы доказать, что русский футуризм—народническое движение, враждебное пролетариату, к футуристам прикомандировываются Есенин, Клюев, Шершеневич и Мариенгоф, при чем из поэзии подлинных футуристов выдергивается пара-другая строк, которые с грехом пополам (по большей части по чисто внешним признакам, а не по своей внутренней сути) могут сойти за народнические, а к ним из стихов футуристов «прикомандированных» прибавляется добрая доза кулацко-обывательской идеологии. Само собою разумеется, когда под маркой футуризма преподносятся читателю такие строки:

— О, родина, счастливый
И неисходный час.
Нет лучше, нет красивей
Твоих коровьих глаз...
— Святись преполовеньем
И рождеством святись,
Чтоб жаждущие бденья
Извечьем напились...
И ни единый камень
Через пращу и лук
Не подобьет над нами
Под'ятье божьих рук... (Есенин.)

Или:

— И верен я зыбке плакучей, родимой
Могилушке маминой, лику гумна... (Клюев.)

— Подарят саван заводским трубам
Великой Азии пески.
И сядет ворон на череп стали —
Питомец праха, судьбы маяк... (Клюев.)

Или, когда «идолу» коммунистов, Карлу Марксу, Есенин противопоставляет корову, то читателю ничего больше не остается, как согласиться с тов. Лерсом, что футуристы-народники—вредные для пролетариата люди.

Теперь—о втором открытии тов. Лерса.

В доказательство того, что западно-европейский футуризм есть идеология империализма, тов. Лерс приводит ряд положений из манифеста Маринетти и, подходя к ним с узко-политической, а поэтому и крайне поверхностной, оценкой, старается выудить оттуда эту злокозненную идеологию.

Но как примирить с империализмом хотя бы такую фразу:

— Мы воспеваем огромные толпы, движимые работой, удовольствием или бунтом, многоцветные и полифонические прибои революций в современных столицах.

Тов. Лерс нам на это отвечает:—империалист не боится революции, его охраняют механические митральезы.

Допустим, что он такой храбрый, но отсюда все-таки далеко до того, чтобы «воспевать». Воспевать—значит сочувствовать. Нельзя в одно и то же время сочувствовать и наводить митральезы. Храбрость не есть глупость, и идеология класса не может быть идеологией, поднимающей на борьбу против него другой класс.

Нелегкая задача приспособить футуризм к империализму, и тов. Лерс берется за задачу более легкую: приспособить империализм к футуризму. Он создает идеологию империализма по манифесту Маринетти. И получается такая идеология, за которую ни один империалист не скажет ему спасибо.

И в самом деле, что такое идеология империализма? Не есть ли это та же идеология капитализма? Может ли империализм идеологически резко порвать с капитализмом, стать противоречием ему? Ни экономически, ни политически, ни исторически (мы переживаем теперь фазу крушения империализма и поэтому имеем право уже говорить об его истории) это ничем не оправдывается.

Империализм—последний этап эволюции капитализма. В сущности, это уже начало мирового экономического кризиса. С экономической стороны он характеризуется переполнением мирового рынка товарами. Наступает момент, когда все богатство, созданное господствующим классом, грозит обрушиться на его голову. Капиталисту становится тесно жить среди созданных им самим машин и товаров: они начинают душить его. И вот, представьте себе, что как раз тогда, когда техника, машина, машинизированная жизнь душат человека, человек начинает воспевать технику, машину, машинизированную жизнь. Но у тов. Лерса империализм как раз это и делает. Ясно по-

чему, — потому что у него в руках шпаргалка Маринетти.

На самом деле не только империализм, но и капитализм не могли создать эстетику машины, не могли воспевать машину и машинизированную жизнь потому, что машинизировать жизнь как целое, создать производственную гармонию было совсем не их миссией, частичная же машинизация только подчеркивала общую производственную анархию и усиливала толчки на экономических ухабах, доводя нередко экономические кризисы до размеров катастрофы. Машина, которую капиталист эксплоатировал так же, как и рабочего, не раз так же, как и рабочий, устраивала ему забастовки и больно била его по карманам. Какая уж тут эстетика!

Чтобы превратить весь мир в царство машины, нужно не только овладеть машиной, но и самому стать частью единой машины—мирового человеческого коллектива. Машинизировать жизнь в подлинном смысле суждено только рабочему классу. Это его идеология, и крайне характерно то, что предвосхищена она была еще первыми социалистами-утопистами (Фурье и др.). Буржуа же индивидуалист, хозяин машины, и думать не хотел о том, что он может стать частью ее, и всегда презрительно отплевывался от машинизации.

И в области политики и в области повседневного быта нельзя провести резкой границы между империализмом и капитализмом. Это так ясно, что доказывать едва ли есть надобность.

Империализм не может бунтовать против капитализма, но манифест Маринетти против чего-то бунтует. Против чего же?

Против быта, созданного старым строем.

Если мы отложим в сторону политический аршин и подойдем к эстетическому манифесту Ма-

ринетти со стороны быта, революционное значение даже этой первой декларации футуризма станет для нас несомненным.

> **— Мы слушали,—пишет Маринетти,—истощенную молитву старого канала и скрежет костей старых дворцов, с их природой из зелени, и вдруг зарычали под нашим окном алчные автомобили. Друзья мои, сказал я, пойдемте. Двинемся. Наконец-то мифология и мистический идеал превзойдены. Мы будем присутствовать при рождении центавра и увидим полеты первых ангелов. Нужно расшатать двери жизни и испробовать крюки и запоры. Вперед! Вот первое солнце, встающее над землей. Ничто не сравнится с великолепием его красной шпаги, которая впервые блеснула в наших суме речных тысячелетиях.**

Автомобиль Маринетти противопоставляет мифическому центавру, аэроплан — мистическому ангелу, машину—природе, материю—духу. Материализм, расшатывающий двери жизни, материя, взламывающая крюки и запоры духа,—чья это идеология?

Тов. Лерс, надо полагать, думает так:

Капитализм создал машину, империализм превратил полмира в машинное царство. Как же империалисту не быть материалистом? Но точно так же, как империалист не может воспевать машину, т.-е. положить ее в основу своей эстетики, не может он сделать машину и отправной точкой своей философии; ему недоступен синтез мира под знаком машины, так как под этим знаком его мир (капиталистический строй) не только не синтезируется, но разлагается заживо.

Безусловно, империализм, как этап, ближе к социализму, чем капитализм, но ближе лишь материально, экономически и технически, а не идеологически. Экономика империализма, обнажающая целый ряд противоречий капиталистического строя, содержит уже целый ряд предпосылок для материального переустройства мира на другом экономи-

ческом базисе (не частная, а коллективная собственность), но идеология, которая рождается из этих предпосылок, будет уже, конечно, не идеологией империализма, а идеологией грядущего класса. Слова Маринетти—яркие проблески этой новой идеологии.

Ту же самую ошибку (отождествление материальной предпосылки с идеологией) делает т. Лерс при истолковании следующих строк манифеста: «Поезд доставляет возможность каждому провинциалу покинуть свой маленький город с пустынными площадями, где вяло забавляются пыль, солнце и ветер, и прогуливаться вечером по столице, усеянной жестами, светом и криком. Житель альпийской деревушки может каждый день и при помощи газеты за одно су трепетать от беспокойства вместе с китайскими мятежниками, лондонскими и нью-йоркскими суффражистками, с доктором Каррелем и с героическими санями полярных исследователей».

Тов. Лерс поясняет: «Империализм интернационален, империалист очень слабо умеет притворяться, что войны—результат велений патриотической совести, а не захват новых рынков, просто торговая конкуренция...».

Империализм интернационален, и поэтому... он хочет трепетать заодно с китайскими мятежниками.

Ничего подобного он не хочет.

Империализм интернационален только экономически и технически, идеологически же насквозь проникнут национализмом. Национализм — душа империализма. Но экономический и технический интернационализм, т.-е., попросту говоря, постоянные сношения с самыми отдаленными странами, завязывающиеся при империализме и развивающиеся по мере его развития, создают предпосылку

для новой идеологии, не только не созвучной империализму, но явно ему враждебной.

Маринетти, не политически, конечно, а эстетически, со стороны быта подошел к интернационализму. Это разглядел и тов. Лерс. Но при чем же тут империализм?

Разглядел тов. Лерс и то, что Маринетти не щадит ни религии, ни семейства, ни государства. Но ведь это все столпы частной собственности! Маринетти ополчается против всех избитых прототипов Прекрасного, Великого, Торжественного, Религиозного, Светлого, Обольстительного. В нескольких словах он дает целую программу революции в эстетике. Как живучи старые прототипы Прекрасного — мы видим теперь хорошо на нашей поэзии, на нашей живописи, на нашем театре, на всем искусстве СССР, которое и поныне на добрые $^{9}/_{10}$ пережевывает жвачку буржуазной эстетики. Запуталась в ней на первых порах, пойдя на выучку к буржуазным спецам от литературы, и наша слабая еще пролетарская поэзия. И только русский футуризм, поднявший революционное знамя, выкинутое впервые итальянскими футуристами, вбивал и продолжает вбивать хорошие заостренные осиновые колья в смердящие тлением красоты старого мира.

> **— Мы хотим,—говорит Маринетти,—воспевать любовь к опасности, привычку к энергии, к отваге. Главными элементами нашей поэзии будут: храбрость, дерзость, бунт. Мы хотим восхвалять наступательное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, оплеуху и удар кулака.**

Это—эстетика бунта. Кому нужна она: дряхлеющему капитализму, которому суждено историей погибнуть от великого мирового рабочего бунта, или новому молодому сильному классу—всемирному бунтовщику?

И здесь мы видим эстетическое проникновение в грядущее.

Конечно, такие акты, как оплеуха и удар кулака, так же, как, напр., у Маяковского, окровавленные туши лабазников, не укладываются в программу РКП, но они целиком укладываются в быт революции, как неизбежное стихийное ее окружение. Идя на революцию, мы принимаем ее не только как программу, но и как стихию.

Что манифест Маринетти не выражает идеологии империализма, это ясно уже из приведенных цитат. Но какую же идеологию он выражает?

Никакого политического ярлыка к этой идеологии прилепить нельзя. Это—идеология бунта против омертвевших форм жизни современного общества, это—революционная эстетика. Маринетти—революционер быта. Он подходит к революции не снизу, а сверху, не со стороны политики, а со стороны эстетики, не с холодным оружием отвлеченной мысли, а с горячим сердцем, которое не может оторваться от конкретных явлений жизни.

Он тонким чутьем улавливает противоречия буржуазного строя, но он не нащупывает сознанием их источника. Политическое сознание его далеко отстает от эстетического чутья. Это естественно, как естественно и то, что почти на каждом шагу мы встречаем хороших революционеров-политиков, у которых эстетическое чутье на добрую полсотню лет отстало от политического сознания (напр., коммунисты, издающие для рабочих Жуковского).

Та революция быта, которую провозгласил Маринетти, была немыслима в рамках буржуазного строя, но Маринетти мыслил ее в этих рамках, так как, повторяю, он был не политиком, а эстетиком. Понятно, что когда свои по существу революцион-

ные тенденции он пытался пригнать к старым политическим формам, у него получились местами нелепые до дикости сочетания.

Маринетти—враг застойного омертвевшего быта, враг всякой статики.

> **— Мы об'являем,—говорит он,—что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты. Гоночный автомобиль, который кажется бегущим по картечи, прекраснее победы Самофракии (хорош империалист!). Не может быть шедевром творение статическое. Только в динамическом поэзия.**

Маринетти хочет, чтобы жизнь превратилась в динамику, в творческое движение. Это—революционная тенденция.

Но как же очистить жизнь от вековой затхлости? Чем расшатать ее наглухо запертые двери и взломать крюки и запоры? Какою грозою грянуть над ее омертвевшим бытом?

И Маринетти отвечает:

> **— Мы хотим прославить войну — единственную гигиену мира, — милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные идеи, обрекающие на смерть, и презрение к женщине.**

И дальше:

> **— Мы воспоем многоцветные и полифонические прибои революции в современных столицах.**

Сочетание — если брать его в политической плоскости—самое нелепое: революция и война—две величины, из которых одна со знаком +, а другая со знаком —, берутся как слагаемые, и получается их сумма с положительным знаком.

Но ясно, что и война и революция для Маринетти не политические, а эстетические категории. Обе эти категории подчинены третьей, которая их примиряет. Это — гигиена мира, очистительная гроза, творческая борьба, динамика жизни.

Если подходить к этому месту манифеста с политической оценкой, как это делает тов. Лерс, то у нас с ним получился бы приблизительно такой диалог:

— Воспевает войну — значит империалист, — скажет тов. Лерс.

— Воспевает революцию и разрушительный жест анархистов — значит враг империализма, — скажу я. И мы никогда не споемся.

Маринетти воспринимает войну эстетически, внешне, как пробуждение от жизненной спячки, как стихию, взбаламучивающую застоявшийся быт, как порыв, как движение, но он не видит, не понимает того, что это всего-навсего взбудораженный ударом ноги муравейник, и что весь смысл поднявшейся в этом муравейнике суматохи (милитаризм, патриотизм) в том, чтобы защитить, сохранить, восстановить, поставить все на свое старое место. От Маринетти ускользает то, что война есть динамика не активная, а реактивная, что она стихия, утверждающая, закрепляющая, охраняющая старые формы жизни от отрицающей и разрушающей их стихии—революции. Вот где причина того, что революционная по духу эстетика Маринетти превращается у него в реакционную политику.

Такого же происхождения и антифеминизм Маринетти. Как это ни странно, но и его исходный пункт — революционная тенденция:

— Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, — говорит Маринетти, — сражаться с моралиэмом, феминизмом и всеми низостями оппортунистическими и утилитарными.

Для Маринетти женское начало — косное начало. Женщина для него, это—промежуточное звено между кладбищами старья—музеями и приспособляющимся к этому старью бытом (оппортунизм

и утилитаризм). И надо признать, что в тех организационных формах жизни, которые создала частная собственность, это так и есть. Женщина, устраненная от общественной жизни, запертая в тесной коробке семьи, женщина с кругозором сидящей в раковине улитки, стала оплотом того самого косного и мертвого быта, который ненавистен всякому революционеру.

Маринетти ненавидит этот быт и обрушивается на женщину как на стража, его охраняющего, не понимая того, что этот страж подневольный, что его поставил у дверей жизни вековой всемогущий ее властитель — частная собственность. Стоит свалить этого властителя, и все стражи, сколько их есть, уйдут от всех дверей. Человек—воск в руках жизни, и жизнь может сделать из женщины не только свечку господу-богу, но и что-нибудь гораздо более полезное.

Было время, когда рабочие—хорошие революционеры, но плохие политики в борьбе с безработицей—разбивали машины, не понимая того, что истинный виновник их бедствия не машина, а ее хозяин. С Маринетти—революционером в эстетике,—благодаря узости его политического кругозора, произошел тот же самый грех.

Маринетти, как интеллигент, — человек с раздвоенной идеологией: в политике он старьевщик, держится за старые, привычные, неподвижные формы, в эстетике он новатор и искатель новых форм. Здесь он закладывает первые камни фундамента нового искусства.

Я остановился так подробно на итальянском футуризме, так как именно он, благодаря страшным словам—милитаризм, патриотизм, антифеминизм — явился виновником той путаницы в мозгах у теоретиков нового искусства, которая привела к расчленению понятия футуризм на такие «со-

ставные части», из которых ровно ничего не составишь.

Футуризм империалистический (Маринетти), футуризм народнический (Есенин, Клюев), футуризм почти что пролетарский (Маяковский), футуризм, обнимающий необ'ятное, футуризм дышло,—вот до чего можно дойти даже с марксистскими методами, сойдя в исходном пункте с позиции подлинного марксизма.

И в самом деле, если футуризм, как форма, может подойти ко всякому содержанию, то приходится признать, что в искусстве форма развивается имманентно, вне всякой связи с содержанием. Но мы, марксисты, никогда не принимали и не примем этой метафизики. Для нас форма, это—комплекс признаков, по которым **узнается** содержание, т.-е. отличается от всякого другого содержания. И вот получается у нас такой вывод: признаки, по которым отличаются друг от друга империализм, народничество и пролетарская или (уж буду точен) почти пролетарская идеология — одни и те же.

Итак, есть футуризм, но нет футуризмов. Глубоко заблуждаются те, кто, выдумывая разные футуризмы, ставят их по обе стороны баррикады, но не менее вопиющую ошибку делают и те, кто, признавая идеологическое родство, а следовательно, и историческую преемственность русского и итальянского футуризма, указывают на некоторых замаравших себя фашизмом итальянских футуристов (в том числе и на нынешнего Маринетти) и при этом недвусмысленно кивают на русский футуризм: яблочко, мол, от дерева недалеко падает.

Но... перестал ли марксизм быть революционной идеологией от того, что наши меньшевики пытались приспособить его к диктатуре белых генералов?

Так и футуризм не перестанет быть революционной эстетикой, хотя бы со стороны известной части

итальянских «футуристов» и делались попытки приспособить футуризм к фашизму. Можно заранее сказать, что из фашистского футуризма, так же, как и из меньшевистского марксизма, ничего, кроме пустого места, не получится.

Перехожу к русскому футуризму.

Русский футуризм

Русский футуризм зародился в кругах мелкобуржуазной интеллигенции в момент, когда на смену изживавшей себя реакции уже нарастала новая революционная волна. Рабочее движение ширилось, профессиональная и партийная работа оживилась. Ленский расстрел всколыхнул рабочие массы всей России. А в 1914 г. перед войной дело дошло до баррикад на улицах Петербурга.

Мы никогда не забываем об этом, когда пишем или говорим об истории нашей партии, но, когда заходит речь о происхождении русского футуризма, как мне приходилось не раз наблюдать, у многих из моих товарищей отшибает память, и они весь период 1907—1914 г.г. сплошь подводят под знак беспросветной и безнадежной реакции.

Реакция, последовавшая за 1905 годом, вызвала кризис в сознании нашей интеллигенции, но, когда в воздухе повеяло новой революционной грозой, это свежее дыхание не могло не задеть интеллигенцию. И если значительная (даже бо́льшая) часть ее в это время все еще барахталась в идеологической трясине (бог—космос—пол), то другая, более здоровая и близкая к рабочему классу часть не могла не забродить от этого революционного фермента.

Такова социальная почва, на которой вырос русский футуризм. Нет никакого сомнения в том, что первый толчок в смысле идеологического оформления (а следовательно, и в области усвоения новой формы) русский футуризм получил от западного футуризма. Но западный футуризм, заняв первые революционные позиции (отрицание старого быта), не сумел идеологически преодолеть второй, главной линии вражеских окопов (старого строя) и застыл на месте без движения. Западный футуризм похож на растение, которое появилось из земли слишком рано. Он прозябает и чахнет, прихваченный политическим морозом.

Судьба русского футуризма оказалась куда счастливее. Он лишь немногим опередил дружно грянувшую весну — русскую революцию. Он рос под ее солнцем... и вот перед нами уже не чахлый злак, а молодое, сильное, здоровое дерево нового искусства.

Революционная душа русского футуризма выявилась уже с первых его шагов. Едва встав на ноги, он уже наносит «пощечину общественному вкусу» и сбрасывает с корабля современности классиков русской литературы, заявляя, что для него «Державиным стал Пушкин». Он бросает дерзкий вызов всему буржуазно-мещанскому быту, переступая грань «дозволенного» не только в искусстве, но и в общежитии (желтая кофта и пр.).

Что это? — шарлатанство, авантюризм, литературное хулиганство! — так вопили в свое время добрые буржуа, отплевываясь от футуризма. Они, конечно, и не могли поступать иначе. Но, как это ни странно, еще и сейчас находятся люди, и притом революционеры, и притом еще коммунисты, которые, чтобы разделаться с футуризмом («должно быть, вредная вещь, потому что интеллигенты его выдумали»), повторяют слово в слово то же самое.

Шарлатанство, авантюризм, хулиганство, — да ведь это как раз те самые эпитеты, которыми буржуазия награждала и нас, большевиков.

Футуристы били по вкусу (это значит по быту) буржуазии, а мы, большевики, били по ее строю. Футуристы сбросили с корабля современности старых писателей и поэтов — бывших властителей наших дум, а мы, большевики, туда же отправили «власть предержащую» — царя, помещика и капиталиста. И в то время, когда футуристы превращали Пушкина в Державина, мы, большевики, уже готовились сесть на паровоз, чтобы умчать Россию в течение нескольких лет вперед на целое столетие. (Как же не стать после этого Пушкину Державиным?)

В 1913 г. футуристы уже делали революцию, параллельную нашей. Маленькая кучка футуристов, точно так же, как в свое время маленькая кучка большевиков, смело противопоставила себя всему буржуазно-мещанскому обществу и, не смущаясь плевками и насмешками, решительно двинулась «против течения», проявляя поистине большевистскую цепкость и упорство.

Уже это одно говорит об огромном запасе революционной энергии, которым обладал русский футуризм, а также и о том, что хотя мы здесь и имеем дело все с той же русской интеллигенцией, но эта интеллигенция совсем особой, не мягкотелой, а твердокаменной породы. Это та лучшая часть интеллигенции, которая дала нам Марата, Бабефа, Маркса, Ленина, Троцкого и других менее видных, но подлинных революционеров-интеллигентов.

Это не случайность, это почти правило, почти закон, что не выходцы из пролетариата, а революционная интеллигенция выковывает идеологическое оружие для рабочего класса, идущего на

штурм власти земной и небесной. Ведь рабочий класс, пока он был материально задавлен, был идейно беспомощен. Где ему было осознать себя и свое положение в мире, когда почти все двери, ведущие к знанию, были для него закрыты? Интеллигенции же—в буквальном смысле—все книги в руки. Мне, быть может, возразят, что книги-то ведь эти были буржуазные. Какой же толк мог получиться от того, что буржуазный интеллигент прочитывал гору буржуазных книг? Однако, скажу я, ведь толк все-таки получался (Маркс, Ленин , и получался вот почему:

Буржуазный строй носит в себе самом зерно своей смерти. И задолго до смерти его начинает подтачивать болезнь. Экономически это выражается в промышленных кризисах, а идеологически—в распаде буржуазной идеологии, т.-е. в идеологических противоречиях, которые возникают и нарастают тем больше, чем ближе подходит буржуазия к своему экономическому концу. Буржуазные ученые, писатели, поэты, художники сплошь и рядом, сами этого не сознавая, толкают буржуазию в гроб. Специализация в одной области делает их невеждами в другой. Они подрубают сук, на котором сидят, и проделывают это с легким сердцем, потому что не видят всего дерева. Видеть же все дерево им трудно потому, что буржуазная идеология, так же, как и буржуазная экономика, анархична; в противоположность марксизму и крепостнической идеологии абсолютизма (все под богом и царем) она не связана ясно видимой четкой связью во всех своих частях. У буржуазии часто правая рука не знает, что делает левая, и в конце концов от этого страдает ее бедная голова. Так, напр., «вредоносность» теории Дарвина о борьбе за существование была осознана буржуазией лишь тогда, когда эта теория была использована и претворена

К. Марксом в учение о борьбе классов. А между тем, когда Галилей открыл, что земля вертится вокруг солнца, монахи (идеологи абсолютизма) сразу раскусили, чем это пахнет, и сейчас же засадили его в тюрьму.

Противоречий, вырастающих на почве буржуазной идеологии, можно указать немало.

Так, утопический социализм в той своей части, где он отрицает современный экономический строй, основанный на эксплоатации человека человеком, без всякого сомнения — вода на мельницу пролетариата, тогда как в другой своей части, которая содержит рецепт исправления человеческого общества, он базируется целиком на идеологии буржуазии.

К той же категории общественных явлений отношу я и нашу русскую толстовщину. Сюда же относится и ницшеанство, как бунт личности против сковывающих ее общественных пут (противоречие в рамках буржуазного строя неразрешимое, заводящее сознание в мертвый тупик).

Что же касается буржуазного искусства, то там и подавно идеологических противоречий не оберешься.

Элементы распада буржуазного строя давно уже носятся в воздухе. Они проникают, помимо воли буржуазии, и в ее науку и в ее искусство. Но для того, чтобы уловить их в таком распыленном состоянии и поставить верный диагноз состоянию больного (буржуазного строя—в науке и буржуазного быта—в искусстве), нужен универсальный ум, нужна всеохватывающая эмоция.

Идеология нового класса, идущего к власти, строится путем синтеза всех противоречий, вырастающих из идеологии предшествующего ему класса. Эта задача (синтез), конечно, по плечу только людям с огромной эрудицией, с широким круго-

зором, т.-е. лучшим из интеллигенции, а не первым выходцам из рабочего класса. Для того, чтобы притти к отрицанию буржуазной идеологии, преодолеть ее, надо через нее пройти. Так в науке, так и в искусстве.

Мы это и видим в действительности.

Маркс и Ленин — идеологи пролетариата в области научной мысли—были интеллигенты.

И первыми застрельщиками в области художественного творчества тоже оказались интеллигенты.

Революция языка

Футуристы, как я уже сказал, делали ту же самую революцию, что и мы, большевики, но делали ее с другого конца.

Футуристов оттолкнуло от старого мира эмоциональное неприятие его быта. И они начали свою революцию с бунта против этого быта, с полного его отрицания, с беспощадного разрушения [1]). Быт в жизни, это—язык в искусстве. Футуристы, возненавидев старый быт, возненавидели и старый язык. И иначе не могло быть: слово, это—образ быта; оно прилипает к нему часто так крепко, что и не отдерешь. Слово формируется бытом, и быт узнается по словам. Есть слова и сочетания слов, от которых бытом буквально несет, есть такие, от которых пахнет, есть такие, от которых попахивает, но запах быта есть почти в каждом нашем слове (принимая во внимание, конечно, его обычное, установившееся применение). Возьмите такие слова—как

[1]) Они начали с разгрома эстетики. Но быт и эстетика, это—то же самое, что изба и ее крыша. Когда громят крышу, это значит, что громят уже избу.

грезы — грусть — невинность — таинственный — дорогой — свадьба — жених — невеста — ухаживать — благородный — порядочный — очарованный — влюбленный. Разве не пахнет от них на вас крепким букетом самого неподдельного мещанства?

Футуристы повели войну против старого, затрепанного, пропахшего старым бытом слова. Они произвели форменную чистку «великого, свободного, могучего и прекрасного русского языка», выкинув на свалку немало разного словесного хлама. Но они не ограничились одной сортировкой кирпичей человеческой речи — слов. Они добрались и до глины ее—звука. И то, что сделано футуристами в этой области, можно без преувеличения назвать звуковой революцией. Эта революция кладет резкую грань между старой и новой поэзией, которая уже не может быть мыслима без прав и свобод, отвоеванных в ней звуком.

Футуристы ввели в поэзию образ звуковой.

Что это значит?

Звуковой образ слова до сих пор был скрыт от нас смысловым содержанием. В этом, повторяю, вина старой поэзии, которая никогда, или почти никогда, не делала попыток выявить его. Правда, в поэзии давно уже существует рифма, но рифма, это—только часть звукового образа, и употреблялась она совсем не для того, чтобы показать звуковую душу слова, она была простым ударом, заканчивавшим ритмическую волну. Звуковая же сторона ее не ставилась ни в грош. Поэтому и считались раньше вполне законными такие рифмы: взойдет — поет, холмам — небесам, бодрит — лежит, восход— растет, землей — толпой, местах — руках, и т. д.

Правда, уже предшественники футуризма, символисты, оценили рифму с ее фонетической (звуковой) стороны и в известной мере обогатили ее,

но обогатили лишь количественно, а не качественно. Они не сумели сломать ее закостенелой формы, формы, которая определяется не произношением, как это мы видим у футуристов (напр., голодненькими—колодниками, раз бы еще—пастбищам), а начертанием (напр., перьями—преддверьями, мраморе—за море), и не сумели они этого сделать потому, что за смысловой душой слова не заметили его звуковой души [1]). Символисты, так же, как и все их предшественники, видели в рифме только звуковой удар. И вся их работа над рифмой свелась к усилению удара.

То же самое мы видим и в аллитерации (в повторении звука), которая также была введена в поэзию символистами.

Но и аллитерация, так же, как и рифма, употреблялась символистами не для выявления звукового образа, а в качестве звукового удара.

Чуждый чистым чарам счастья. (Бальмонт.)

Здесь повторяющееся через одинаковые промежутки **ч**—не что иное, как стук метронома, отмечающего части ритмического такта.

В такой безжизненной форме, без малейшей переработки, аллитерация была воспринята от символистов и некоторыми из наших пролетарских поэтов:

Сучки сухих сердец...
Сверкай, сияй, светило... (Герасимов.)

Звук **с** у Герасимова легко пристегивается и к сухим сучкам и к сияющему светилу. Значит, как

---

[1]) Некоторые символисты близко подошли к звуковому образу. Они даже предвосхитили его в некоторых своих стихах («Камыши» Бальмонта и др.), но предвосхищения эти носят случайный характер. Звуковой образ для символистов — только находка. У футуристов же эта находка превращается в открытие: она вызывает перестройку самого стиха.

звук, он ничего, кроме ритмического удара, не выражает.

Что же это все-таки за звуковой образ?

Это—сочетание звуковых элементов слова, действующих на нашу психику помимо его смыслового содержания.

Чтобы убедиться в том, что звуковой образ не выдумка, достаточно вспомнить, как действует на нас всякое новое, впервые услышанное слово. В таких случаях мы обычно, не задумываясь, определяем слово по его звуковому образу: мы говорим — какое красивое слово, или—какое некрасивое, или—какое смешное, или—какое грубое и т. д.

В чем же секрет этого действия звукового образа на нашу психику?

Предоставим слово самим футуристам:

— Звучанье слова, фонема, определенная звуковая конструкция, излучает ряд других слов, фонем, органически спаянных друг с другом совершенно об'ективными, звуковыми условиями. Я называю такой ряд — рядом фонетических ассоциаций (В. Катаев. Из книги А. Крученых «Сдвигология русского стиха»).

Проще сказать: слово по звуковому сочетанию напоминает ряд других слов... А следовательно, добавлю я, неизбежно вызывает соответствующие им смысловые образы.

Звуковой образ, это — отраженный смысловой. Здесь мы имеем то же, что в музыке,—основной тон (смысловое значение данного слова) и ряд обертонов (смысловых образов слов, возникших в нашем мозгу по звуковой ассоциации). Но хорошая музыка получается только тогда, когда обертона не заглушают основного тона. То же и в поэзии.

Примеры плохой музыки.

— Помнишь, тебе *особливо*
Нравились зубы мои.

Особливо похоже на сопливо. Поэтому звуковой образ тут буквально режет слух.

— О, круг труда, твое круженье
И твой восторг и твой *экстаз*. (С. Малашкин.)

Экс-таз—нечто вроде экс-министра.

— Мы звонкие песни железа и стали
На плитах скрижалей навеки *вписали*. (И. Ионов.)

Здесь звуковой образ—п и с резко контрастирует со смысловыми образами — звонкие песни, железо, сталь, плиты и скрижаль—и звучит в таком громком обществе не то как писк, не то и еще похуже.

Пример хорошей музыки:

— И в третий, плеснув, уплывает **звоночек**
Сплошным **извиненьем**: жалею не **здесь.**
(Пастернак.)

Смысловой образ (три звонка) тут подкрепляется и усиливается тремя звуковыми: звоночек — извиненье—здесь. Вы не только воображаете, но и слышите звон, затихающий (звоночек—извиненье) и обрывающийся на третьем ударе (здесь).

Еще пример:

Мимо баров и бань
Бей, барабан!
Барабан, барабань!
Были рабы
Нет раба
Баарбей
Баарбань
Баарабан... (Маяковский.)

Это — та же аллитерация, но аллитерация, получившая звуковую душу. Звуковой образ здесь сливается со смысловым: повторяющийся звук **б**—уже не механический удар стиха, а самая подлинная

дробь барабана. Мало того, здесь не только барабанный бой, здесь и его эхо, отраженное окружающими предметами (барами, банями). Бары и бани притягиваются звуковым образом—барабан и вовлекаются в бешеную и стремительную скачку звуков, усиливая, доводя до максимума выразительность основного смыслового образа.

Уже из приведенных примеров видно, как обогатил футуризм поэзию открытием звукового образа. Вне этих завоеваний поэтическое творчество уже немыслимо. Мы требуем от него теперь не только смысловой, но и звуковой выразительности. Беззвучная речь наших классиков и гнусавое слово наших символистов больше нас не может удовлетворить. Мало того, скоро эта старая поэзия нам будет казаться таким же смешным детским лепетом, как стихи Тредьяковского, Кантемира и Ломоносова. Ведь эти стихи для нас смешны главным образом благодаря своим диким, непереваримым для нас теперь звуковым образам:

— Элефанты, элеонты и лесные сраки...

(Тредьяковский.)

Здесь нужно указать еще на одно свойство звукового образа: так как звуковой образ не зависит от смысла данного слова, то он сплошь и рядом не совпадает с его начертательными рамками, выливаясь за их пределы. Проще сказать. звуки одного слова свободно сочетаются со звуками соседних слов, образуя вместе с ними самостоятельные звуковые образы. Эти образы живут в стихе сами по себе и иногда так ярко выпячиваются из него, что совершенно затемняют смысловое значение стиха.

Тов. Крученых, подметивший это явление, назвал его сдвигом.

Заимствую несколько примеров из его книжки:

— Кто угадает, — спрашивает он, — что значит сия загадочная строка:

— **Сплетяху лу сосанною.**

Оказывается—это посвящение Ахматовой поэта С. Рафаловича, и напечатано оно так: сплетя хулу с осанною, а читается, как выше приведено—какой-то церковно-славянский глагол или сплетяха; лу (сокращ. от лу-лу?); сосанна (имя или название от сосать).

Узрюли русской Терпсихоры (узрюли—глазища)?
Незримый хранитель **могу чемодан** (могучему дан).
Все те же **львы** иные девы?
От Каспия **Данила** (до Нила)
Осла во всем отраву пьющим.
Ик мудрому старцу под'ехал Олег.
Ишак твой землю тяготил.

В старой, тугой на ухо, поэзии такие сдвиги были обычными явлениями. Но может ли жить новая поэзия со всеми этими львами, ишаками и чемоданами?

Футуристы освободили звуковую душу слова, закованную в цепи старым искусством. Почему не могли этого сделать ни реалисты, ни символисты? Да потому, что они сами были рабами старого быта, а через него и старого слова (т.-е. его смыслового образа). Возьмите любого символиста даже самого «революционного» (Брюсов), и вы непременно найдете у него и Эроса, и Гекату, и алтарь, и таинство, и чары, и благость, и осиянность, и астральность, и зовы судьбы, и блаженную негу унижения и т. д.

Футуристы, принявшись за революционную чистку слов и вытряхивая из них всю эту смысловую дребедень, не могли не заметить, что даже от опорожненного дочиста слова все-таки что-то оставалось. Это и был звуковой образ, который именно теперь, когда смысловой образ не

давил его, заявлял право на жизнь. И футуристы дали жизнь звуковому образу в поэзии. Они сломали старую рифму, построенную на принципе одинакового начертания окончаний слов, и создали новую — рифму как звуковой образ. Сочетав звуковой образ со смысловым, они достигли такой выразительности, такой силы психического удара в стихе, каких не найти во всей поэзии прошлого.

Мне могут возразить, что рабочему нет дела до этих тонкостей. Дайте ему нужное ему содержание хотя бы и в старой форме. Но это все равно, что сказать: рабочему не нужно знать всех тонкостей марксизма, зачем ему Маркс и Ленин? Дайте ему Бухарина. Но есть ведь такие рабочие, которые «Азбуку коммунизма» уже осилили. А завтра ее осилят и те, которым вы ее сегодня даете. Они вам скажут: дайте нам что-нибудь новое, чего мы еще не знаем. Тогда вы отошлете их к Марксу и Ленину.

То же и в поэзии. Сегодня рабочий удовлетворяется поэтической азбукой коммунизма Демьяна Бедного. Но завтра он скажет: дайте мне что-нибудь новое. Куда же вы его отошлете—назад или вперед: к Островскому или к Маяковскому?

Тов. Луначарский, не задумавшись, бросил лозунг:

«Назад к Островскому!»

Это значит—назад к старому слову, а через него прямой дорогой к старому быту. Короче говоря: назад к капитализму.

Пора понять, что форма и содержание—одно, что в старых формах не может не быть тесно новому содержанию, что эта старая форма стала для нас шарманкой, на которой ничего, кроме «Разлуки», не сыграешь.

Неужели же мы вовек не дадим рабочему лучшей музыки?

«Без тонкостей»—этот лозунг хорош, когда дело идет о борьбе. Но, когда стоит вопрос о культуре, здесь мы должны сказать: да здравствует тонкость знания и тонкость чувства!

Нужно уметь различать тонкость от изломанности, извращенности, индивидуалистического уклона психики. То, что я говорил о звуковом образе, основывается на об'ективных законах строения человеческой речи и ее восприятия. Искусство, которое базируется на об'ективных законах, может быть тонким, но не может быть извращенным искусством.

Словотворчество по звуковому образу

Я перехожу к тому крайнему уклону футуризма, который приняла его борьба со старым словом,—к попытке некоторых футуристов создать в поэзии новый язык.

Чем было вызвано это стремление к новому языку?

В своей книге «Апокалипсис в русской литературе» А. Крученых говорит:

«Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным».

Что такое личный язык?

Крученых поясняет:

— Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает ему свои

имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена.

Лилия — еуы — на первый взгляд это только смешно. Но разве в психике политика-коммуниста нет ничего созвучного этому стремлению художника-футуриста?

Разве мы, коммунисты, не смотрим теперь на мир по-новому, и разве в нас не живет стремление пе́рекрещивать, называть новыми именами все то, что захватано ненавистным для нас политическим прошлым? Да ведь мы уже давно осуществляем это в жизни: все гражданские и все военные учреждения и должности, некоторые города, многие улицы, фабрики, деревни мы уже перекрестили. Перекрестили и самих себя (вместо большевиков— коммунисты). Мы говорим — красноармеец вместо солдат, орудийный расчет—вместо орудийная прислуга, спец — вместо специалист, социал-предатель—вместо социал-демократ, буржуй вместо буржуа, учредилка — вместо учредительное собрание. И в повседневном нашем быту мы сплошь и рядом сталкиваемся как с простыми переименованиями, так и с новыми словообразованиями: Максим (паровоз), лимон, керенка, косая, буржуйка (железная печка), закомиссарился, генеральствовать, либерданить, нэпман, непач, даешь (вместо дай или давай, как более энергичное) и т. д. Стремление к переименованиям и словообразованиям неизбежно в эпохи революций. Оно неизбежно, во-первых, потому, что революционное сознание, отталкиваясь от старого, изжитого, ненавистного порядка, не может мириться и со старыми ярлыками, напоминающими этот порядок, а, во-вторых, потому, что новый порядок жизни, новые взаимоотношения людей и вещей не могут уложиться в старый ле-

ксикон. Творчество жизни требует творчества слова. Здесь мы видим опять тесную связь содержания с формой.

Творчество слова сейчас осуществляется в жизни. Как же ему не осуществляться в поэзии? И в принципе ни один коммунист не должен, не может возражать против стремления поэта освобождать вечно юный мир от слов, захватанных руками одряхлевшего быта.

Революционный художник, как и всякий художник, индивидуален (т.-е., творя, он выражает всегда свою личную эмоцию), но он не индивидуалистичен, т.-е. он всегда творит на потребу масс, нужное массам.

Творить на потребу революции это — хорошо, но лилия — еуы — это уже хуже. В чем дело? Виноват принцип? Нет, виноват художник. А. Крученых—однобокий художник и однобокий революционер. Он разрушитель в искусстве. А это значит, что он уже не фугурист. Он бывший футурист.

Футуризм динамичен. Анархический бунт—только первый, давно уж пройденный им этап. А. Крученых статичен. Он не сдвинулся ни на иоту с 1913 года.

За 10 лет между Крученых, который все это время бунтовал, стоя на одном месте, и В. Маяковским, который шел гигантскими шагами вместе с революцией, выросла целая пропасть. Думаю, что скоро они совсем потеряют друг друга из вида, если только не последует... сдвиг самого теоретика сдвигов от «звукового образа революции» в сторону ее смысла [1]).

---

[1]) В первых двух книжках «Лефа» напечатаны стихотворения А. Крученых—«Рур» и «1-го мая». Похоже на то, что «сдвиг» уже начался.

Крученых — разрушитель в искусстве. Он тоже хочет строить, но так, чтобы сначала от старого не оставить и камня на камне. Но революция не делается таким медвежьим способом. Она разрушает только те формы старого строя, которые не могут быть приспособлены к новому строю. Так — в экономике, так — в политике, так—и в науке и в искусстве. Революция не убивает старого языка, а перестраивает, очищает и обновляет его.

Называя лилию — еуы, Крученых нарушает органическую целость языка, он убивает самый язык как фактор социального порядка. Во имя социального бунта он творит антисоциальное дело. Он плохой революционер.

То же самое — и с заумным языком. Заумный язык—это язык, не имеющий определенного значения, язык, построенный не на смысловом, а на звуковом образе. Но звуковой образ—как я его уже определил—не что иное, как отраженный смысловой. Яркий, вполне осознанный образ подменяется неопределенным, туманным, полуосознанным. Как общее правило, эмоциональный эффект от такого образа должен получиться много слабее, чем от прямого смыслового образа. И хотя сам Крученых старается уверить нас, что обычный язык в смысле выразительности слабее заумного в 1.000 раз, его заумные стихи убеждают нас как раз в противном. Правда, известны случаи, когда чистый звуковой образ — какое-нибудь незнакомое слово или в первый раз услышанное название — вызывают в нас сильную и глубокую эмоцию. Но это бывает как раз тогда, когда под неопределенный для нас звуковой образ мы сами подставляем яркое и четкое смысловое содержание. В такие моменты мы сами становимся художниками — творцами. Отчего это происходит? В большинстве случаев смысловой образ притягивается к данному звуковому сочета-

нию путем ассоциации: незнакомое слово напоминает нам по звукам ряд других, знакомых, при чем столкновение их в нашем мозгу дает случайную, иногда очень сложную и тонкую гармонию, выливаясь в живой, рельефный, новый для нас, а поэтому и ярко окрашенный эмоцией образ. Так, помню, меня однажды глубоко взволновало впервые попавшееся мне название города в Палестине—Кириафиарим. Мне ясно представился и залитый солнцем песок, и будто произнесенное кем-то женское имя, и женский образ, и даже блеск на солнце, и шелест желтого, именно желтого, шелка.

Разбивая слово Кириафиарим на звуковые образы, мы получаем целый гармоничный ряд: Кириа (Кири-элейсон—Сирия), Кир—риа (напалкивающее на имя Мариам или Мария) фиа — рим (опять женственный образ — фиа, сочетающийся с солнечным — Рим).

Но подстановка смыслового образа под звуковой может происходить и по другой причине: не по внешней, а по внутренней ассоциации, не как результат созвучия с другими словами, а как последнее звено в цепи созвучных эмоций.

Чехов в «Мужиках» рассказывает о том магическом действии, которое производило на немудрящую крестьянскую душу при чтении евангелия слово «дондеже». Возможно, что и здесь дело не обходилось без звуковой ассоциации, но главное все-таки не в этом. Известно, что уже с первых слов евангелия простая верующая душа настраивается на возвышенный лад, пробуждаются в сознании образы необычные, не от мира сего и, цепляясь друг за друга и за образы, смутно улавливаемые при чтении, нарастают, как волны во время прилива. Происходит то, что можно назвать постепенным накоплением творческой энергии. Эта энергия ищет выхода и, наконец, натолкнувшись

на первое подвернувшееся заумное, вроде «дондеже», слово, разряжается в нем, наполняя его своим содержанием. Слово «дондеже» получает определенную смысловую окраску, и при повторном чтении оно уже действует на вас не случайно, оно как бы возвращает вам часть истраченного вами эмоционального заряда.

Итак, мы видим, что заумь, как чистый язык звуков, как речь, освобожденная от всякого смыслового значения, в поэзии—ноль или, по меньшей мере, бесконечно-малая величина. На самом деле заумный язык тот же смысловой язык. Только заумь подходит к образу не прямым, а обходным путем. Заумь—это смысловое эхо, отраженное от других слов. Но эхо только тогда слышно, когда оно звучит явственно. И заумь действует на нас тем сильнее, чем ярче отражает смысловой образ. Заумь не уничтожает смыслового языка, а только расширяет его пределы. Звуковой образ не вытесняет из поэзии смыслового, а, присоединяясь к нему и помогая ему, дает вместе с ним максимум эмоциональной экспрессии. Поэтому всякая попытка свержения смысла в поэзии ради воцарения в ней звука заранее обречена на неудачу. Заменить поэзию слов словесным эхом это значит не только ослабить ее действие, но еще и дезорганизовать его. Поэт, который берется за эту задачу, перестает быть поэтом (если не принимать во внимание бесконечно-малые величины). А Крученых именно и взялся за такую задачу. Он хочет убить в поэзии смысл, но убивает себя как поэта.

Заумь, как элемент, в поэзии представляет большую ценность; как звуковой образ, действующий в сочетании со смысловым, она уже вошла в поэзию и заняла в ней прочное место. Заумь найдет (и уже находит) применение не только в подборе слов по звуковому образу, но и в перестройке самих

слов. Но... не надо разбивать себе лоб хотя бы даже и таким революционным обухом, как универсальный мировой язык, не надо звук вооружать против смысла. Иначе поэзия станет пустым звуком.

Старый язык уже не годится для нас. Он похож на большой дом, в котором очень мало комнат. Нам нужно комнат гораздо больше, и назначение многих из них будет у нас другое: нам не нужны гостиные, биллиардные, комнаты для прислуг и пр., нам нужны рабочие комнаты, библиотеки. Будем же перестраивать дом, но не станем это делать по-медвежьи. Фундамент и наружные стены нам пригодятся, и внутри найдется много такого, чего не надо ломать. Давайте же ломать с толком.

Словотворчество по смыслу и звуку

Перестройка языка — задача, своевременно выдвинутая русским футуризмом. Это его революционная заслуга.

В поэзии революция, как содержание, определяет и революцию формы — слова: революция — слово, так же, как и революция—дело, идет по двум основным линиям: уничтожение старых, отживших форм и творчество новых, соответствующих вливающемуся в жизнь новому содержанию. Всякая революция есть в одно и то же время и разрушение и созидание, но созидание — больше, чем разрушение. Созданная революцией новая жизнь непременно будет более организованной, а поэтому и более сложной, более многообразной в своих конкретных (экономических) формах, чем

старая. Ясно, что она развернется в более сложную и многообразную организацию и в своих идеологических формах. Созданный революцией язык должен быть шире, полнее, богаче, тоньше старого языка. Поэтому новым словообразованиям и новым словам в творчестве нового языка должно быть уделено далеко не последнее место. Но творчество это мы не мыслим иначе, как на органической основе старого языка: слова должны рождаться от слов—тогда только они будут живыми. Слово, высосанное из пальца, — мертворожденное слово.

Перед поэтом, творцом слова, революция поставила такие задачи: 1) из'ять из поэзии и сдать в музей истории старый словесный хлам (все эти Эросы, Гекаты, Алкмены, фиалы, веси, чарования, молитвы, таинства и пр.)—одним словом, разгромить словесную буржуазию дочиста и притом без всяких нэпов (в идеологии никаких нэпов быть не может), 2) все слова, запятнавшие себя более или менее длительным соглашательством с буржуазией и попахивающие ее бытом, прополоскать с мылом и проветрить на революционном воздухе, иначе говоря — дать им новое революционное применение, и 3) творить новые слова параллельно творимой жизни.

И у Маяковского, начавшего творить поэтическую революцию еще до революции политической, мы видим и то, и другое, и третье.

Сравните его лексикон с лексиконом любого из его предшественников, и, даже при самом поверхностном взгляде, от вас не укроется, что без основательной революционной чистки здесь дело не обошлось.

Уже не говоря о таком хламе, как фиалы, чары и Алкмены, но даже и такие общеупотребительные, буквально встречавшиеся через каждые 10 строк

в старой поэзии слова, как **очарованный, таинственный, сладостный, блаженный, пленительный** и т. д., едва ли мы найдем, пересмотрев страницу за страницей «Все написанное В. Маяковским». Слова, корнями сидящие в мещанском быте, слова—потомственные и почетные мещане—у Маяковского еще в большей опале, чем слова — буржуа и помещики. Последними он нередко пользуется в своих стихах, но как пользуется! Он выводит их в такой словесной обстановке, которая представляет собою буквально концентрационный лагерь. Слово ему служит для того, чтобы поглумиться над его смыслом. Он воскрешает старую форму для того, чтобы вернее убить старое содержание. Вот, например:

— «**Господу богу помолимся**»

А дальше:

— **Боже из мяса —**
Бог-человек.

— **Бог** побежит с моими стихами под мышкой... **Иисус,** приподняв веночек тернистый, любезно кланяется. **Ангел-хранитель** — жилец в галифе. Тело твое просто прошу, как просят христиане «**хлеб наш насущный даждь нам днесь**»... **Цари** задиры гуляют под присмотром нянь... **Легче верблюду пролезть сквозь игольное ухо,** чем ко мне такому слону. **Твое во имя** биться, дабы в громе и в дыме встаем на дыбы... Повернем **вдохновенья** колесо... Мир, из света частей собирая квинтет, одарил ее мощью **магической.** Город там стоит на одном винте, весь электро-динамо-механический.

Начиняйтесь же и вы **чудесами**... Да и флюгер не **богом** ли чищен? Кальсоны Вильсона не кальсоны — **сонет.** Любимцы **муз** и слав нагрузятся корзинами, идут на рынок...

Здесь всюду мы видим одно и то же: божественное, царственное, величественное низводится на землю, преподносится в таком резком, сплошь и рядом доходящем до комизма, контрасте с привычными представлениями, что от божественности, царственности и величия ровно ничего не остается.

Но Маяковский не швыряется словами. Держа под красной стражей словесную буржуазию и не пуская на порог пропахшее геранями, одеколонами и кошками родовитое мещанство, он использует в полной мере всю остальную словесную братию. Даже пустым словам—обывателям, прошарманенным, замусоленным от частого употребления, Маяковский находит нередко хорошее применение, давая их в новых неожиданных сочетаниях, обнаруживающих в них как бы новое, скрытое от нас до сих пор, эмоциональное богатство.

> — Ваш сын **прекрасно** болен... Я кружил **поэтической** белкой... Океан — **большой** до обиды... Работа **розой** цветет на ладони... **Розы** столиц в лепестках площадей... **День встает.** Не расплатой на них ли... **Огромный,** криворотый мятеж... Вдруг и тучи и облачное прочее подняло на небе **невероятную** качку... Чтоб флаги трепались в горячке пальбы, как у каждого **порядочного** праздника, выше вздымайте фонарные столбы, окровавленные туши лабазников... А на небе **красный,** как марсельеза, вздрагивал, околевая, **закат**...

Перейдем к словотворчеству.

У Маяковского нет выдуманных слов. Слова у него размножаются почкованием. Они вырастают, как ветви на дереве языка. От этого язык Маяковского, несмотря на свою новизну и внешнюю изощренность, от первого до последнего слова социа-

лен. Индивидуалистичности в нем нет и следа. Это — подлинный язык революции.

Приемы словотворчества у Маяковского сводятся в общем: 1) к сокращениям слов; 2) изменению их окончаний; 3) употреблению новых приставок; 4) превращению глагола в существительное, существительного в глагол, наречия или прилагательного в существительное и т. д.; 5) сведения двух слов в одно; 6) употребление слова во множественном числе вместо единственного, и наоборот.

Вот ряд новых глаголов, образованных с помощью приставки **вы:**

Выщетинились, вымолоди, вызнакомь, выгромил, выкосилась, вымечтал, вытомлен, вымозжу, вымчи, вызарю, выжуют, выщемил, выласкать, выжиреть, выдивить, вывертелся, выфрантил, вызлить, вывострив, выкаймил, вылюбил и т. д.

Сравните эти слова с общеупотребительными: ощетинились, омолоди, ознакомь, разгромил, покосилась, мечтал, истомлен, размножу, помчи, озарю, разжуют, прищемил, обласкать, разжиреть или ожиреть, удивить, разозлить, навострив, окаймил и т. д.,—и эти последние покажутся вам худосочными и слабосильными; но помимо перевеса в энергии, который дают новообразованные слова, в большинстве случаев они еще и меняют значение.

Приставка **вы** указывает на дошедший до предела, завершившийся, исчерпавший себя процесс: Выгромил, вымозжу, выкосилась, вымечтал, выжиреть, вывертелся, выласкать, вылюбил—здесь ясно звучит: до конца и без остатка.

Мало того, некоторые слова приобретают благодаря этой приставке определенную социальную окраску. Так, напр., выжуют, выщемил (зубы), выжиреть, вывертелся, выфрантил, вылюбил — это уже не что иное, как яркие ярлыки, припечатанные поэтом к вещам и явлениям враждебного ему социального порядка.

— Но мне не до розовой мякоти, которую столетия **выжуют** («Флейта-позвоночник»).

Ко всем, кто зубы еще злобой **выщемил,** иду в сияющих глаз заре («Война и мир»).

— Вашу мысль, мечтающую на размягченном мозгу, как **выжиревший** лакей на засаленной кушетке («Облако в штанах»).

— И вот на эстраду, колеблемую костром оркестра, **вывалился** живот...

Вдруг остановил мелькающий пуп, **вывертелся** волчком («Война и мир»).

— **Выфрантив** полей лоно, вихрились нанизанные на земную ось карусели Вавилонищ, Вавилончиков, Вавилонов.

— Земле обжиревшей, как любовница, которую **вылюбил** Ротшильд.

Вот примеры сокращения слов: человечий, зверий, заплесневший, стиснь (вместо стисни) всхлип (вместо всхлипывания), бух пушки (вместо буханье), гуд (вместо гудение), знаменосец, бесшабашье, жданье.

Сравним эти слова опять с обычными: человеч-еск-ий, звер-ин-ый, заплес-не-вевший, стисн-и, бух-анье, гуд-ение, знаменно-носец, бесшабаш-ность, ожидани-е, и мы увидим, что отброшено все лишнее, разжижающее слово. Сжатое до отказа, слово дает сгущенный образ, в некоторых случаях превращающийся в короткий удар (бух, стиснь)

— Что ни звук—**бух** пушки
— Секунда эта стала началом невероятного **гуда.**

Сокращая здесь слова, Маяковский дает иллюзию удара на близком расстоянии, иллюзию внезапного оглушения звуком...

И чуткость художника не изменяет ему, когда сейчас же вслед за этим он говорит:

— Весь север гудел,
Гудения мало...

Гудение на севере—это уже где-то далеко. И тут старая расплывчатая форма подходит больше, чем новая.

В противоположность сокращенным прилагательным—человечий и зверий, у Маяковского мы находим удлиненное — трамвайский («Язык трамвайский вы понимаете»). Смысл этого удлинения понятен: раз дело идет о разговаривающем трамвае, то это—трамвайский, сближающее по своему окончанию с человеческим—как нельзя более на месте.

Близорукие критики за этот трамвайский язык, пожалуй, упрекнут Маяковского в мистике. Но Маяковский и мистика это, по меньшей мере, то же самое, что Пуанкарэ и коммунизм. Дело тут совсем не в мистике, а в постижении эстетики вещи, недоступной или почти недоступной старым поэтам и воспитавшемуся на них поколению, знавшим только одну эстетику природы (ивы и нивы, розы и грезы).

Точно так же короткое слово «боль» Маяковский заменяет удлиненным — боление там, где ударность не нужна и, наоборот, нужно подчеркнуть длительность процесса: «в любовном болении».

Вместо слова «даль» мы видим у Маяковского—далекость. Здесь опять с удлинением слова меняет-

ся его значение. Далекость заполняет пробел, существовавший до сих пор в русском языке при указании расстояния. Даль—это слишком далеко, отдаление — слишком близко, далекость — среднее между ними.

— Домами оскалила скалы **далекость,**
Ни люда, ни заставы нет.

Маяковский говорит: слезовая течь (попробуйте сопоставить течь с обычным—слезная, и у вас получится нечто вроде смеси масла с водою); лихорадюсь вместо общеупотребительного — меня лихорадит. И здесь, как и везде, применяемый Маяковским метод словообразования вполне отвечает духу языка: новое слово образуется по аналогии с уже существующими словообразованиями: мучит — мучаюсь, лихорадит — лихорадюсь.

Далее мы видим ряд слов вульгаризованных своеобразным окончанием: гостье, дамье, дверье (по аналогии с хорошо знакомыми нам— хамье, мужичье), квартирошный, божище, божик, крыластые, культуришка, загробь, любовишки, любята и проч. Здесь настолько ясен революционный, даже более, — классовый подход к слову, что всякие пояснения излишни.

В заключение приведу ряд примеров, которые говорят сами за себя:

Еле расстались, **развиделись** еле... Целый остров **расцветоченного** ковра... Кто дням велел **июлиться**... **Вызарю** в мою последнюю любовь... Ревность метну в ложи **мрущим** глазом быка... Страшное слово на голову **лавь**... Вороньем **окаркан**... Улицы рвущийся **вымах**... Июлю капут... **Обезночел** загретый... Досыта **из'издеваюсь,** нахальный и едкий... Маленький смирный **любеночек**... Ночь по комнате **ти-**

нится... Трясущимся людям в квартирное **тихо**... В светлое **весело** грязных кулачищ замах... Груд **испешеходили** чахотки площе... Душу **новородит, именниннит** тело... Небо опять **иудит** пригоршню обрызганных предательством звезд... Дождь **обрыдал** тротуары... **Массомясая, быкомордая** орава... Мордой **многохамой**... Площадь **стодомым** содомом... Секунды **быстрились**... Выстрел **огнел**... Заря **разнебесилась** ало... Каждый шаг в **цветомории** тонет... Такая **косноязычь**... О рае сегодняшнем **раструбливая** весть... **Издинамитить** старое... **Ветрится** тихая кроха... Чикаго внизу землею **прижаблен**... **Рыхотелье** подушками выхолив... Маяка **одноглазье**... Чикагцы себя не любят в тесных улицах мощить... **Выфлажено** все... И песней брошена в высь **поднебесить**... **Красношелкий** огонь над землей **знаменя**... **Дребезгою** звоночною... Любезностями **медоветь**... **Вызвоня лирово**... **Яркоогним**... **Испозолочено**... Окна елками **зарождествели**... Небесная **звездь**... **Мелочинный** роем и т. д.

Перед нами подлинное революционное словотворчество.

Революция синтаксиса

То же самое видим мы и в области словосочетания. К старым, от века установленным правилам синтаксиса Маяковский относится без малейшего почтения: он, не задумываясь, ломает старые формы, если ему в них тесно. Общепринятый литературный комнатный язык, со всеми точками над всеми **i**, со всеми союзами, предлогами и пр., по-мещански прилизанный, корректный и спокойный, «как пульс покойника», ему претит, как и все, от чего пахнет мещанским духом.

Революционная психика поэта не выносит пустых слов—этой праздной словесной челяди, которая толпится в передней только для того, чтобы снимать с приходящих шубы. Маяковскому не нужны слова-дармоеды. Он берет каждое слово и ставит его на работу. Та самая научная организация труда, о которой мы пока еще только разговариваем, у него уже проведена в жизнь.

Язык Маяковского, это—язык не салона, не мещанской комнаты, а язык революционной улицы, дерзкий, живой, энергичный, меткий, сжатый и хлесткий. Улица не любит длинных, гладких, прилизанных фраз. Ей не нужно слово, похожее на сонную качалку. Ей нужно слово—удар.

Улица говорит:

— Э-ка невидаль! (сказуемого нет).

— Иду и вижу... (подлежащего нет).

— Наше — вам... (подлежащего нет).

— Чорта ли в ней! (нет сказуемого и определения).

— Сказал, тоже! (нет дополнения).

— Ступай, ступай! (нет обстоятельства места) и т. д.

То же самое наблюдаем мы на фабрике, во время стройки и при любой работе. Здесь язык особенно лаконичен: ни одного лишнего слова.

Для Маяковского поэзия—не забава, а работа. Оттого и язык его лаконичен. Он, не задумываясь, сокращает фразы и перестраивает слова, хотя бы при этом и пришлось причесать не волосы, а уши русскому синтаксису.

— Нельзя сапожища! (нет сказуемого).

— Растопчу, чтоб—большая (нет сказуемого).

— И как в гибель дредноута (в гибель—обстоятельство времени вместо обычного—во время гибели).

— Не сметь—заплаканных глаз им!

— Старается мимо (нет дополнения).

— Веселились, танцами мчась (вместо — мчась в танце).

— Она шарахается автомобильных гудков (пропущен предлог—от).

— Подножию идола нес (пропущен предлог—к).

— Окну лечу (пропущен предлог—к).

В последнем случае, помимо лаконичности, требуемой здесь по смыслу (стремительность движения), отбрасывая предлог, Маяковский избегает крайне неприятного звукового сдвига: к о к н у.

Но не хвачено ли тут через край? Может быть, все это уж чересчур революционно?

Может быть, мы слишком «углубляем» русскую революцию, когда забираемся в такую нейтральную и, как кажется, ни одним своим боком не примыкающую к политике область, как русская грамматика?

Но это только кажется.

Я уже показал, как слова человеческой речи делятся на две армии—старую и красную. Что же такое грамматика? Устав старой армии слов. Можно ли без переработки применять этот устав к красной армии?

Буржуазия считала свой порядок вечным. Исчерпав в течение столетия все свои экономические возможности, она идеологически закостенела. А вместе с тем, естественно, закостенела и формально. Продвигаться дальше — это значило для нее продвигаться к социализму.

Чтобы остановить действие, нужно остановить сознание, а чтобы остановить сознание, нужно наложить узду на его форму—на слово.

Такою уздою и была в последнее время грамматика.

Человеческий язык потому и мог развиваться, что не знал над собою сначала диктатуры грамма-

тики. Грамматика должна служить слову, а не слово грамматике. Но с коллективом слов произошло то же самое, что и с человеческим коллективом. Вожди, которые на первых порах служили ему, забрали власть в свои руки и заставили его служить себе. Слово, так же, как и человек, оказалось связанным по рукам и ногам.

Футуризм раскрепостил слово, свергнув абсолютную власть грамматики. Он сломал закостенелую форму слова, связывающую мысль. Он переделал по-революционному старый «воинский устав». Красная армия слов освобождена теперь от палочной дисциплины, и в лице В. Маяковского она нашла своего первого революционного командира.

Ритм революции

Рядом с революцией звука и слова проводится у Маяковского и революция ритма, т.-е. музыки слова-звука. Ритм Маяковского, это—для мещанских и обывательских душ самое непонятное и самое непереносимое из всего, что есть в его поэзии. Никакой правильности, размеренности. На каждом шагу неожиданные толчки, перебои. Но ведь это—душа революции! Как уложить ее огромную душу, ее мощную динамику, ее стихийные порывы, ее бешеные и меняющиеся темпы, ее молниеносные зигзаги в крошечную тихо покачивающуюся колыбельку старого ритма? Как воспеть мировой бунт теми самыми размерами, которыми воспевались «шопот, робкое дыхание и трели соловья». В старых ритмах хороши только старые песни. Даже самый прыткий из них—рысистый ямб смешон теперь, как тот есенинский жеребенок, который пытается обогнать стальную конницу.

У Маяковского в последней его вещи «Про это» есть прекрасный образ—шагание стиха. Его стих начал шагать гигантскими шагами еще до революции, поэтому-то он и идет сейчас вровень с нею, одним с нею темпом, одним ритмом.

— Будилась призывом,
из лесов
спросонок
Лезла сила зверей и зверят,
Визжал придавленный слоном поросенок,
Щенки выстраивались в щенячий ряд.

Под какой размер вы подгоните этот беспокойный, с перебоями ритм, эту нарастающую волну звуков, разряжающуюся коротким и сильным ударом в конце?

Ничего подобного вы не найдете в старых учебниках словесности. И поэт не рылся в этих учебниках: он нашел этот ритм в ритме нашей жизни.

Свое животное горе киньте им!
Досыта наесться хоть раз бы еще!
К чреватым саженными травами Индиям,
К американским идемте пастбищам!..

А этот крик голода, точно выстреливающий словами — киньте им, раз бы еще,—не превратился бы разве в фальшиво-нудное нытье, если бы мы попытались вложить его в плавные размеренные строфы по всем правилам старой колыбельной и салонной поэзии?

Скоре-е-е-е-е-е-е-е!
Скорей, скорей.
Эй
губернии
снимайтесь с якорей!

Где уж тут думать о правильной музыке стиха. Поэзия революции знает только один правильный

ритм, это тот ритм, который организует ее боевые силы:

— Мимо баров и бань
Бей барабан!
Барабан, барабань!
Были рабы
нет раба и т. д.

Ритм поэта революции, это—сердце, бьющееся с нею в унисон.

Чуткость к звукам жизни — вот что характерно для Маяковского. Поэтому-то и не может он фальшивить, не может гнусавить о революции на мотив «господи, помилуй», как это делают Брюсовы, Городецкие и тысячи других.

Нужно еще указать на тесную связь ритмической революции в поэзии с революцией звуковой. Новый ритм — звуковой образ революции — органически спаян с новою рифмой — звуковым образом революционного слова. И в самом деле: возьмите такие рифмы, как: **асфальтом—поспали там, прожекторы — на ноже который, сеятьбе — Одиссея тебе** и т. д., и вам станет ясно, что со старым ровненьким, гладеньким и плавненьким размерчиком тут ровно ничего не поделаешь.

Разрушение старой эстетики

Перехожу к идеологии.

Уже при выяснении сущности футуризма и анализе формальной стороны его поэзии мне пришлось в общих чертах затронуть и многие стороны его идеологии. Я определил идеологическую сущность футуризма, как бунт против старого быта. Здесь на конкретном примере—поэзии

Маяковского — я хочу показать, как бунт превращается в революцию.

В процессе творчества Маяковского ясно намечаются три этапа: отрицание старого вкуса—отрицание старого быта — отрицание старого строя:

Я уже говорил и еще раз подчеркиваю, что мы, коммунисты-политики, идем как раз обратным путем: мы начали с отрицания старого строя, о быте только теперь начинаем говорить, а до вкуса доберемся только тогда, когда перестанем перерывать старый эстетический хлам и пойдем на выучку к футуристам.

Что же это за штука такая вкус? Это то, что мы обычно называем эстетикой (в узком смысле этого слова), иначе говоря, что определяет наше представление о красоте. Пролетариат—экономически антипод буржуазии (индивидуальное — коллективное хозяйство). И идеологически он—полная ее противоположность. А что такое эстетика? Часть идеологии. Великая трещина, разделившая все в мире на-двое, должна раздвоить и эстетику. Пролетариат не может эстетически воспринимать мир так, как воспринимала его буржуазия.

Обратимся к эстетике Маяковского.

— Людям страшно—у меня изо рта
Шевелит ногами непрожеванный крик.

Уже первые стихотворения Маяковского были криком, который не могла прожевать старая литература. Было ясно, что пришел в литературу кто-то чужой, большой и грубый, не имеющий ни малейшего почтения ни к ее современным идолам, ни к ее реликвиям и мощам, пришел и стал выметать все эти «святыни», как ненужный сор.

— Простыни вод под **брюхом** были...
Улица провалилась, как нос **сифилитика**...
Река—сладострастье, растекшееся в **слю-**

ни... Отбросив белье до последнего листика, сады **похабно** развалились в июне. А в неба **свисшиеся губы** воткнули каменные соски... А с неба смотрела какая-то **дрянь** величественно, как Лев Толстой... Я сошью себе черные **штаны**... А за солнцами улиц где-то **ковыляла** никому не нужная дряблая луна... Перья **линяющих ангелов** бросим любимым на шляпы... Пусть земля кричит, в покое **обабившись**... Значит кто-то называет эти **плевочки** (звезды) жемчужиной... и т. п.

— «Брюхо, сифилитик, слюни, похабно, дрянь, штаны, плевочки... Луна ковыляет, ангелы линяют,—да ведь это не стихи, а бомбы, это потрясение всяких эстетических основ!»—такими воплями встретила буржуазная критика Маяковского. И она была права: его стихи были действительно потрясением основ старой эстетики.

Но все-таки зачем это—брюхо, слюни и штаны? Разве нельзя было потрясать основы без них?

Грубое циничное слово Маяковского было ударом по буржуазному эстетизму.

Буржуазия, как господствующий класс, создала свою эстетику, свой «идеал» красоты, соответствующий вполне ее торгашеской психике. Сущность ее в лозунге «товар лицом», или—проще говоря—«не красота, а красивость». Греки восхищались голой Венерой Милосской. Это не годится: если раздеть дочь Вандербильта, то она, пожалуй, ничем не будет отличаться от дочери фермера или рабочего. Итак, долой голую красоту, да здравствует красота полуголая! Изнеженная душа буржуазного эстета не выносит грубой действительности, ему нужна действительность подкрашенная. Искусство для него — буфер между жизнью и его душой.

«Не надо сильных толчков, не надо жестокой правды, не надо грубых, правдивых слов. Дайте нам лучше иллюзию, сказку, дайте нам «нас возвышающий обман», вот чего требовала буржуазия от своих поэтов. И поэты потрафляли ей в лучшем виде.

— Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня...

Или

— У меня дворец двенадцатиэтажный,
У меня принцесса в каждом этаже...

Принцесса, дворец, башня, мечты, тени, ступени— таков лексион старой поэзии. Понятно, что когда среди этой благопристойной и благозвучной словесной аристократии появились корявые и грубые слова-простолюдины — **брюхо, слюни, штаны** и **плевочки,** то это было похоже на сногсшибательный погром.

Это и был погром, но погром революционный. Это была форменная чистка Авгиевых конюшен поэзии.

Долой словесную аристократию! В новом обществе слов, также как и в новом человеческом обществе, всякий имеет право на свободу, если он не контр-революционер, не преступник и не дармоед. И поэт—предвозвестник нового общества—предпочитает брюхо и слюни принцессам и мечтам, ибо первые — предметы полезные, а вторые уже с давних пор только даром небо коптят.

Маяковский превращает бога в каррикатуру и об'является войну всякой мистике:

— Перья линяющих ангелов бросим любимым на шляпы...

Вместе с тем он развенчивает и природу: река — слюни, ночь — похабная, у неба свиспиеся губы,

и оттуда смотрит какая-то дрянь, земля обабилась, луна ковыляет и т. д.

Что сделала Маяковскому природа? Ничего не сделала, но поэты сделали из нее нового идола, они посадили ее на престол вместо одряхлевшего и выжившего из ума господа бога. Безобидное слово — природа — не обмануло поэта революции. Острое чутье подсказало ему, что там, за опустевшими облаками, начинается некое новое религиозное таинство с каждением, преклонением и прочими атрибутами рабьего подхалимства. Для буржуазных идеологов (философов и поэтов) природа была последним окопом, в который они пытались засадить отступающую перед материализмом мистику. Бог, как создатель мира, как существо, стоящее над природой, потерял уже всякий кредит. И вот для восстановления его пошатнувшегося хозяйства его решили сочетать браком с богатой невестой. Бог стал природой, и природа стала богом. В этом—вся сущность идеализма в философии. Ее цель — омолодить бога и пустить снова в оборот, уже под другим именем (бог — идея у Гегеля, бог — воля у Шопенгауэра, бог — любовь у Толстого и т. д.).

То же самое было и в поэзии. Кадили перед богом, стали кадить перед космосом. Подхалимствовали псалмами и гимнами, стали подхалимствовать сонетами и триолетами. Бальмонт поет гимны огню, воде, луне и всем стихиям, Брюсов возжигает восковые свечи и священнодействует при половом акте, Сологуб ворожит звездами, Андреев проклинает город проклятием зверя и т. д. Природа, такая простая, бесхитростная и совсем не страшная, если к ней подойти с трезвой материалистической головой, затуманенная всеми этими «Навьими чарами», превращается в нечто таинственное, в некую силу, «величием равную

богу». Когда поэт заводит речь о природе, он непременно становится на поэтические ходули, и каждый эпитет его похож на слово молитвы, каждый художественный образ—на образ, который висит на стене.

Ночь у него непременно царственная. Звезды мерзают таинственно. Небо — серебряная риза. И в этот мир сам поэт пришел исключительно для того, чтоб видеть солнце и выси гор.

Старые поэты не могли говорить о природе другим языком. Но и в современной поэзии мы сплошь и рядом слышим те же молитвенно-раболепные ноты:

— Месяц в бездне мировой
Он — *колдун* родных полей,
Настоящий *князь*.
Он — властитель всех высот. (Орешин.)

— О, за что *я тобою отмечен*,
Беспредельная *снежная высь*. (Александровский.)

— Дышит мир дыханием покоя,
Мир в сияньи солнечном *почил*. (Поморский.)

— Душа вскрылит в немом *моленьи*
Под тихий пламень звездных слез,
А сердце перелетной птицей
В лазурь полярную стремится. (Герасимов.)

Люблю приход весны-*царицы*. (Нечаев.)

Новому человеку, идущему в мир, материалисту-пролетарию природа совсем нестрашна. Для него, по существу, нет никакого различия между нерукотворенными лесами и небесами, с одной стороны, и созданными его собственными руками фабрикой и машиной, — с другой. Не пугает его и огромная величина всех этих небес, морей и земель. Что страшного в том, что море великое? Велика Федора, да дура, а он маленький, да умный. Великое, это совсем не значит—величественное.

И если уж говорить о величественном, то он, маленький человек, пожалуй, окажется куда величественнее великого моря. Разве он не покорил его, не исследовал его глубины, разве он не преодолел огромного пространства земли своими поездами, телефонами и телеграфами, разве он не оседлал самое небо? Зачем же искать чудес где-то в «облачном киселе» и в «зализанной глади», когда он человек—самое большое и самое прекрасное чудо на свете — «сплошная невидаль»?

— Две стороны обойдите,
В каждой дивитесь пятилучью.
Называется «Руки».
Пара прекрасных рук!
Заметьте: справа налево двигать могу
и слева направо.
Заметьте:
лучшую
шею выбрать могу
и обовьюсь вокруг...
Черепа шкатулку вскройте —
Сверкнет драгоценнейший ум.
Есть ли
чего б не мог я!..

В другом месте эта переоценка великого и малого у Маяковского выражена еще ярче:

Если б был я маленький, как великий океан...

О если б был я тихий, как гром...
О если б был я тусклый, как солнце...
Если б быть мне косноязычным, как Дант или Петрарка.
О если б я нищ был, как миллиардер...

Рядом с эстетической переоценкой мы видим уже здесь и социальную переоценку (нищ, как миллиардер), но об этом потом.

Новый человек смотрит на природу не снизу вверх, а сверху вниз. Ссориться ему с нею незачем, как незачем ему ссориться и со стенами его фабрики, но ему нужно ее развенчать, нужно стащить с нее, и грубо стащить, все эти царственные мантии и священные ризы, в которые облачили ее старые дьячки — поэты — идеологи буржуазии. Это и делает Маяковский. Он стаскивает природу с божьего трона, втыкая в неба свисшиеся губы каменные соски, он выкуривает из «облачного киселя» всю дочиста, до последнего солдата, окопавшуюся там мистику.

В новой поэзии,—поэзии пролетария, перестраивающего мир, превращающего природу в свою фабрику, эстетике природы, любованию тем, что создано ею, ее нерукотворному образу, будет уделено гораздо более скромное место. Что же займет место созданного природой в новой эстетике? Созданное человеком: город, дом, фабрика, машина, вообще — вещь. И это вполне понятно: ведь уже и сейчас жизнь человека в современном городе — пожалуй, на 90%—жизнь в вещах и только на 10% в явлениях природы.

Эстетика города, эстетика вещи, как орудия могущества и власти человека над природой, была (как я уже говорил) предвосхищена еще итальянскими футуристами. Но там была только программа эстетической революции. У Маяковского эта революция проведена в жизнь. При этом Маяковский, как подлинный революционер-строитель, не остановился на развенчании природы, на срывании с нее мистических покровов (мантий и риз), так же, как и мы, коммунисты, не остановились на срывании погонов и орденов в строительстве армии. Лишив природу ее мистического ореола, он использует его в качестве простого смертного, так же, как и мы используем всех бывших «громо-

вержцев», потерявших вместе с погонами, орденами и лампасами все свои громы и молнии.

Маяковский не уничтожил эстетику природы, а только приблизил ее к человеку, слив ее воедино с эстетикой вещи.

Старые поэты эстетически подхалимствовали перед природой и эстетически презирали вещь. Их эстетика была похожа на трехстволку: 1) природа, 2) человек, 3) вещь.

У Маяковского нет трехствольной эстетики. У него эстетика одна: человек — вещь — природа. Разница в эстетической ценности и здесь не одинаковая, но эта разница количественная, а не качественная. Человек, как элемент эстетики, стоит на первом месте потому, что, как элемент мира, он — самая большая ценность. Вещь в эстетике Маяковского отодвигает природу на задний план потому, что она отодвигает ее и материально в жизни человека.

Эстетика города, эстетика вещи выступает отчетливо уже в первых стихах Маяковского.

— Толпа, пестрошерстая быстрая кошка,
Плыла, изгибаясь, дверями влекома...
А черным ладоням сбежавшихся окон
Раздали горящие желтые карты...

— Прижались лодки в люльках входов
К сосцам железных матерей.
В ушах оглохших пароходов
Горели серьги якорей.

— Ходьбой усталые трамваи.
Скрестили блещущие копья...

— Проносят девоньки крохотные шумики,
Ящики гула пронесет грузовоз,
Рысак прошуршит в сетчатой тунике,
Трамвай расплещет перекаты гроз...

— Лезем земле под ресницами вылезших пальм
Выколоть бельма пустынь,
На ссохшихся губах каналов
Дредноутов улыбки поймать.

— Дорога—рог ада—пьяни грузовозов храпы.

В одном из своих стихотворений поэт бросает лозунг:

— Читайте железные книги! (вывески).

В другом он преподает целый урок новой эстетики, заканчивая вопросом:

А вы
Ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

В этих первых стихах поэт еще шельмует природу; он не может ей простить недавний союз ее с богом.

— А за солнцами улиц где-то ковыляла
никому ненужная дряблая луна.
— Будем хвосты на боа обрубать у комет, ковыляющих в ширь.

Но, развенчав природу, сбросив ее с трона и выгнав из дворца на задний двор, Маяковский забывает старые счеты; теперь он относится к ней по-хозяйски, спокойно и просто:

— Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо. («Облако в штанах».)

Здесь природа уже, как добрый дворовый пес, выполняет положенную ей функцию.
И дальше:

— Безмерной Америки силу несу тебе
мощь машин.
Неаполя теплые ночи дарю...
В холоде севера мерзнущий
Африки солнце тебе!
Африки солнцем сожженный,
к тебе
со своими снегами
с гор спустился Тибет.

Здесь вещь и природа, обе рядом, служат человеку и как материальные и как эстетические ценности. Но вещь оттесняет природу в новой поэзии, как оттесняет ее и в новой жизни:

— Наши ноги —
поездов молниеносные проходы.
Наши руки —
пыль сдувающие веера полян.
Наши плавники — пароходы.
Наши крылья — аэроплан.

Одним из характернейших элементов поэзии Маяковского является его образ. И здесь поэт остается верен себе: со свойственной ему чуткостью он нащупывает образ, созвучный революции, образ сколок с нее самой.

Это не натуралистический (копия), не реалистический (тип), не символический (идея, облеченная в реальность), это, как правильно определил т. Чужак, образ **ультра-реалистический,** это—та неправдоподобная правда, которой стала теперь сама наша жизнь, вздыбленная революцией, это—реальность, опередившая самую богатую фантазию, это поистине «земля дыбом».

Революция превращает гиперболы в факты. Как же поэту революции не превращать факты в гиперболы? Гипербола и каррикатура — вот

две крайности, которые только и могут отобразить обостренные (вплоть до направленных острием на острие штыков) противоречия нашей жизни. Наша жизнь стала ареной борьбы двух гигантских сил, двух мировых коллективов. В какие же конкретные образы воплотить эту борьбу? Ни один из них не вместит ее огромного содержания, не передаст огромной динамики несущейся стремительным потоком жизни. Каждый такой образ будет фальшью. Натуралистический подход к современной жизни не что иное, как маленькая старая ложь о новой великой правде. Старые образы бессильны перед новою открывшеюся нам реальностью. Поймайте на улице первого попавшегося красноармейца и срисуйте его точь-в-точь, как это делает большинство наших художников, только вместо шлема нарисуйте фуражку с царской кокардой, и вы не отличите его от солдата царской службы. Но где же тот красноармеец, который брал Перекоп? Нет его, ибо Перекоп брал не красноармеец Петров, а коллектив — Красная армия.

Попробуйте же воплотить в образ эту реальнейшую из реальных сил нашей современности, и у вас получится гиперболический образ, подобный Ивану, в «150.000», у которого рука—Нева, а пятки — Каспийские степи. То же самое и с полярным Ивану образом Вильсона. Вильсон для Маяковского—не индивидуум, а коллектив. Это—мировой капитал; имя Вильсона только, как хорошая кличка, пристегнуто к нему. Чтобы создать этот образ, Маяковский громоздит гиперболу на гиперболу, каррикатуру на каррикатуру, и только в результате этой циклопической работы получается убедительный, подлинно реальный образ того, кто в течение трех лет душил и чуть-чуть не задушил до смерти $^1/_6$ часть света.

Удар по быту

Отрицание старой эстетики было, как я уже сказал, первой ступенью поэтической революции.

Вторая ее ступень — отрицание старого быта. Переход с первой ступени на вторую у Маяковского совершается очень быстро.

Уже в одном из ранних стихотворений мы находим такие строки:

> Людям страшно — у меня изо рта
> шевелит ногами непрожеванный крик.
> Но меня не осудят, но меня не облают,
> как пророку, цветами устелят мне след.
> Все эти провалившиеся носами знают:
> Я — ваш поэт.
> Как трактир, мне страшен ваш страшный суд!
> Меня одного сквозь горящие здания
> проститутки, как святыню, на руках понесут...

Это стихотворение, действительно,—еще непрожеванный крик, но это уже крик вызова, от которого «людям» становится страшно. Здесь уже поэт резко противопоставляет себя всему современному «обществу»; его слова—пощечины этому обществу.

Проституток жалели многие поэты и писатели. Жалели и каялись так, как каются перед причастием, чтобы, очистив душу, как сумку, от грехов, иметь возможность опять наполнить ее доверху грехами. Пробовали даже делать из проститутки икону (Достоевский «Преступление и наказание»). Но икона для того и существует, чтобы верить в нее только во время молитвы.

Маяковский не жалеет проституток и не иконописует их:

— Но гибель фонарей, царей в короне газа, для глаза сделала больней враждующий букет бульварных проституток. И жуток шуток клюющий смех...

Тут нет никаких поэтических иллюзий, никаких эстетических буферов: человек, как он есть, вернее, каким его сделало современное общество.

Когда доброго буржуа добрый писатель старался уверить, что проститутка лучше него и для этого делал из проститутки св. Мадонну, это было не только не страшно, но даже утешительно для доброго буржуа. Он даже немного завидовал проститутке:

— Ишь ты, хорошо им, проституткам: даже Мадоннами могут быть!

И, конечно, был только польщен сравнением: он—простой буржуа и вдруг только немножко хуже св. Мадонны.

Но вот пришел не добрый писатель, а злой поэт и, с яростью швырнув в лицо доброму буржуа смердящий букет провалившихся носами бульварных проституток с жуткими шутками и клюющим смехом, крикнул еще молодым, еще непрожеванным, но уже, как гром, грохающим криком:

— Видишь эту человеческую дрянь, эту гнилую проститутку? Ты, добрый, благоухающий буржуа, в 10 раз ее дряннее и гнилее!

Это было уже для доброго буржуа не только не лестно, но страшно...

Оттолкнувшись с огромной энергией от буржуазного общества, Маяковский сначала с размаху переходит всякий предел: он попадает туда, где нет уже никакого общества, а есть только его гниющие отбросы. Маяковский еще не видит пролетариата — молодой здоровой силы, вырастающей в недрах буржуазного строя. Он еще одинок. У

него нет опоры, он ищет ее еще не там, где надо искать, и мечется, как зверь по клетке.

— Я одинок, как последний глаз
у идущего к слепым человека!

Но он не сдается и швыряет в толпу, пришедшую посмотреть на диковинного зверя, слова, похожие на рычание:

— Через час отсюда в чистый переулок
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир....
Вот вы, мужчины, у вас в усах капуста
где-то недокушанных щей;
вот вы женщина, на вас белила густо,
вы смотрите устрицей из раковин вещей...
...я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам,
я — бесценных слов транжир и мот.

Поэт, как и всякий смертный, ищет любви. Но любовь его натыкается на женщину, которая смотрит устрицей из раковин вещей. Увы!—у поэта мало вещей. Он убеждает женщину:

Ничего,
если пока
тебя вместо шика парижских платьев
одену в дым табака.

Но дым табака для женщины-устрицы слишком непрочная и дешевая раковина. И она уходит от поэта к тому, который может нашить ей «тряпок» и «камнем на шее» навесить «жемчуга ожерелий».
И другая:

— В грубом убийстве не пачкала рук ты.
Ты
уронила только:
«В мягкой постели

он,
фрукты,
вино на ладони ночного столика».

Мягкая постель, ночной столик, фрукты и вино—это уже не дым табака, это уже **вещи...**

И третья (третья нашла себе самую лучшую раковину):

— А посредине
обведенный невозмутимой каймой,
целый остров расцветоченного ковра.
Здесь живет
Повелитель Всего
соперник мой
мой неодолимый враг.
Нежнейшие горошинки на тонких чулках его.
Штанов франтовских восхитительны полосы.
Галстук,
выпестренный ахово,
с шеищи
по глобусу пуза расползся...

Через женщину—рабу вещей—поэт сталкивается лицом к лицу с Повелителем Вещи.

— По скату экватора
из Чикаг
сквозь Тамбовы
катятся рубли.
Вытянув выи
Гонятся все,
телами утрамбовывая
горы,
моря,
мостовые.
Их тот же лысый
невидимый водит,
Главный танцмейстер земного канкана

То в виде идеи,
То чорта вроде,
То богом сияет за облако канув.

Это уже—широко, гениально просто и сжато набросанная картина всего современного мира.

И сам собою напрашивается последний мазок:

— Встрясывают революции царств тельца,
меняет погонщиков человечий табун,
но тебя,
некоронованного сердец владельца
ни один не трогает бунт!

А отсюда уже только один шаг, одно движение, чтобы перейти поэту на третью ступень.

Подход к коммунизму

Я не знаю, как пришел к революции Владимир Владимирович Маяковский,—но поэт Маяковский пришел к ней через любовь. Почти через все поэмы Маяковского проходит эта цепь: любовь—женщина — вещь — некоронованный владелец вещей, а через них и сердец и, наконец,—идея бунта против этого некоронованного владельца.

Любовь, как таран, бросила поэта-интеллигента в революцию, так же, как рабочего бросает голод и нищета. Для нас, материалистов, любовь, это—тот же голод, и уход в революцию от любви не должен нас удивлять, как не удивляет уход в революцию от голода.

Маяковский не притворяется. Не только в своих первых вещах, где он еще не осознал своей связи с пролетариатом, но и в позднейших, написанных после революции, он не старается замаскироваться под пролетария (как это делают сейчас многие по-

эты в надежде восстановить свой пошатнувшийся кредит — и духовный и материальный). Он всегда пишет о своих личных переживаниях, но это— переживания человека-борца,—человека, который «сердце флагом поднял». И поэтому его индивидуальные переживания в существе своем глубоко социальны. Он не боится, что его, пишущего о себе, говорящего **я,** а не **мы,** не поймет пролетарий. Слово **я,** созвучное миллионам, повторяясь в каждом эхом, само собой превращается в **мы,** а слово **мы,** выкрикнутое хоть сто раз, но пустое, как пуста душа самого кричащего, всегда будет звучать одиноко, как самое маленькое **я.**

Маяковский рассказывает о своей любви, но путь его любви, это—**путь к революции,** и пролетарий, пришедший к революции другим, но смежным путем, поймет Маяковского и оценит его, как поэта, когда... он узнает, что, кроме Пушкина, Кольцова, Никитина и Некрасова, есть еще на свете и такой поэт (т.-е. когда мы, коммунисты, перестанем опекать рабочего от «зловредного футуризма»).

У Маяковского в этот период его творчества самая любовь—не что иное, как мятеж. И понятно, что она у него гармонически сочетается с тем великим мятежом—последним решительным штурмом земли и неба, который с гениальной проницательностью предвосхитил он еще в 1914 г. в своей поэме — «Облако в штанах». Эта поэма — сжатый почти до лозунга сгусток революционной идеологии. Это—отрицание старой эстетики, старого быта и старого строя, синтезированное почти в один крик, почти в один бросок бомбы.

— Вашу мысль мечтающую на размягченном
мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной ку-
шетке,

буду дразнить об окровавленный сердца лоскут,
досыта из'издеваюсь, нахальный и едкий.
У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней.
Мир, огромив мощью голоса,
иду — красивый
двадцатидвухлетний.

Так начинается эта поэма. Дальше поэт начинает дразнить и издеваться:

— Нежные,
Вы любовь на скрипки ложите.
Любовь на литавры ложит грубый...
...Приходите учиться —
из гостиной батистовая,
чинная чиновница ангельской лиги,
И которая губы спокойно перелистывает,
как кухарка страницы поваренной книги...

Косность мысли, мечтающей на размягченном мозгу, и косность отупевшего в чинных салонах чувства, вот—первая рогатка, которую встречает на своем пути пришедший в мир молодой поэт (так же, как и молодой класс, добавлю я).

— Хотите буду безукоризненно нежный,
не мужчина, а облако в штанах...

И вдруг, обрывая спокойный насмешливый тон, поэт бросает слова-пощечины этому чинно-салонному миру:

— Не верю, что есть цветочная Ницца!
Мною опять славословятся
мужчины, залежанные, как больница,
и женщины, истрепанные, как пословица.

Но любовь приходит к поэту в образе батистовой чинной чиновницы. Приходит и уходит. Уходит потому, что она — «Джиоконда, которую нужно украсть», а он—человек «простой, выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни». Чинная чиновница пугается этой любви, которую нельзя спокойно перелистывать и «ложить на скрипки», пугается потому, что эта любовь не лжет, потому что это—подлинная любовь, а не любовная бутафория.

— Мария!
поэт сонеты поет Тиане,
а я,
весь из мяса,
человек весь —
тело твое просто прошу,
как просят христиане
«хлеб наш насущный
даждь нам днесь».

В первый раз с тех пор, как поэты начали петь о любви, сказаны о ней правдивые слова.

Да, когда человек любит, он просит тела. Мы все это знаем. Мы знаем, что основа любви — половое чувство, и в половом акте сливаются тела, а не души. Мы знаем, что можно любить человека, не любя его души, и нельзя любить, не любя тела. И все-таки:

И песнь моя есть фимиам священный
Пред алтарем богини красоты...

Наш поэт не выносит алтарей и фимиамов, а чиновница ангельской лиги не может обойтись без них: алтари и фимиамы—необходимые вещи в ее любовном обиходе. Поэту-революционеру не удается произвести революцию в сердце его возлюбленной.

За большою любовью приходит большая мука. Но он не ноет, не «мокнет влюбленностью», не томится грустью, как это установлено от века и свято соблюдается всеми поэтами. Он корчится от боли, проклинает и угрожает. Он весь «боль и ушиб», но боль деятельная, ушиб, заряжающий душу, как пушку, революционной картечью.

И во второй, третьей и четвертой части мы видим, как эта картечь шарахает по всем ценностям и святыням старого мира.

Первая часть кончается личной катастрофою. Страшною мукою сердце поэта зажигается, как костер. Поэт хочет выскочить из своего сердца. Он горит уже весь и

> Трясущимся людям в квартирное тихо
> стоглазое зарево рвется с пристани...

Так пожар сердца превращается в пожар революции.

Из квартирного тихо, из женской обители, из раковины вещей горящее сердце выбрасывает поэта на улицу, туда, где

> Гриммируют городу Круппы и Круппики
> грозящих бровей морщь,
> а во рту
> умерших слов разлагаются трупики, —
> только два живут, жирея,
> «сволочь»
> и еще какое-то,
> кажется, «борщ».

А великий, свободный и т. д. русский язык? А слово поэта? Оно—не для улицы, оно—для избранных душ. Оно для того и существует, чтобы отделить избранных от улицы. Поэзия—новая рогатка. Пока поэты

выкипячивают, рифмами пиликая,
из любвей и соловьев какое-то варево,
улица корчится без'языкая, —
ей нечем кричать и разговаривать.

Услышав раздавшиеся с улицы два слова—«сволочь» и «борщ»,

Поэты размокшие в плаче и всхлипе,
бросились от улицы, ероша космы...
А за поэтами уличные тыщи:
студенты,
проститутки,
подрядчики.

Здесь с гениальной силою, в трех словах намечена та линия великого классового раскола, которая через три с лишком года разделила нашу страну на два враждебных стана. Интеллигенция (студенты), мелкая буржуазия (подрядчики) и деклассированные элементы (проститутки)—все прихлебатели буржуазии оказались по ту сторону баррикады.

Бывшие ходатаи за народ—поэты и писатели за 50 лет преобразились до неузнаваемости. Прирученные буржуазией, выкормленные и выхоленные ее милостивыми подачками, они давно уже перестроили свои лиры с топорного некрасовского баритона, рубящего «Выдь на Волгу, чей стон раздается»,, на сердцещипательный бальмонтовский тенорок, выпевающий «барышню, любовь и цветочек под росами». Они уже брезгливо воротят носы от —

людей, как мы,
от копоти в оспе.

Они бегут от улицы в квартирное тихо, увлекая за собой своих почитателей. И вот рявкающим, молотобойным басом обрушивается на эту бегущую

толпу слово выброшенного пожаром сердца из квартирного тихо на улицу поэта.

Господа!
Остановитесь!
Вы не нищие,
вы не смеете просить подачки!
Нам здоровенным,
с шагом саженьим,
надо не слушать, а рвать их,
их,
присосавшихся бесплатным приложением
к каждой двуспальной кровати!
Их ли смиренно просить:
«Помоги мне!»
Молить о гимне,
об оратории.
Мы сами творцы в горящем гимне —
шуме фабрики и лаборатории.

Здесь уже поэт подходит к новой эстетике,— эстетике, рождающейся в шуме фабрики и лаборатории, к красоте человеческого коллектива, к его великой мощи, преображающей всякую входящую в его круговорот пылинку живого:

— Мы
с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими как люстра,—
мы
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь из'язвили проказу, —
мы чище венецианского лазория,
морями и солнцами омытого сразу!

Старая красота, выняньченная веками, меркнет перед этой новой красотой:

— Плевать, что нет
у Гомеров и Овидиев

людей, как мы
от копоти в оспе.
Я знаю —
солнце померкло б, увидев
наших душ золотые россыпи!

Поэт нашел свою опору в массе, в коллективе, и вызов, бросаемый им всему вековому старью, уже звучит уверенно, как удар рабочего молота:

— Жилы и мускулы молитв верней
Нам ли вымаливать милостей времени
Мы —
каждый
держим в своей пятерне
миров приводные ремни.

И теперь, когда у каждого из нас в руке приводные ремни миров, и когда самое время можем мы себе подчинить уже не мистическим пророчеством, а самым реальным грохотом машины, кующей завтрашний день, звучат слова поэта:

— Я обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный
скабрезный анекдот,
вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто.
Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

И вместе с завтрашним днем поэт уже кует душу завтрашнего человека, человека-борца, человека, который будет «кастетом кроиться миру в черепе».

— Уже ничего простить нельзя.
Я выжег души, где нежность растили.

Это труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий.

Пришло время моральной переоценки человека,—время, когда нежность становится преступлением, кротость—изменой, доброта—убийством. Вековое здание человеческой морали, опирающееся на самого «господа Иисуса» уже трещит, раскачиваемое прикованным к нему рабом. Кто победит—пирующие за стенами этого здания вместе с перебежавшим на их сторону богом, или этот вчерашний раб, обретший сегодня новую силу?

Поэт знает: у человека немного уже преданных ему рабов, но много еще преданных рабов у бога. Поэт знает — бог поможет пирующему в здании. Ведь бог, это—только третья Ипостась того—повелителя всего—главного танцмейстера земного канкана, и он уже не сияет благодушно там за облаком:

— Вдруг и тучи и облачное прочее
подняло на небе невероятную качку,
как будто расходятся белые рабочие
небу об'явив озлобленную стачку.
Гром из-за тучи, зверея вылез,
громадные ноздри задорно высморкал,
и небье лицо секунду кривилось
суровой гримасой железного Бисмарка...

И почуяв этого нового врага, надвигающегося с неба, поэт бьет тревогу:

— Это опять расстрелять мятежников
грядет генерал Галифе!

И уже не человеческим, уже звериным криком звучит его боевой лозунг:

— Выньте гуляющие руки из брюк —
берите камень, нож или бомбу

а если у которого нету рук —
пришел чтоб, бился лбом бы!

Эти, которые уже в бога не верят, пойдут, а тех, нищих духом, кротких, живущих с оглядкой на небо, с сердцами, размягченными Евангелием, как поднять на бой против «св. троицы»? Пусть святая троица сама поможет поэту:

«Придите ко мне, все труждающиеся и обремененные...»

И поэт начинает гаммой, со сладкого евангельского тона, повышая на тон каждую строку.

— Идите, голодненькие,
потненькие,
покорненькие,
закисшие в блохастом грязненьке!
Идите! (уже не призыв, а приказ.)
Понедельники и вторники
окрасим кровью в праздники! (уже не приказ, а крик.)
Пускай земле под ножами припомнится,
кого хотела опошлить!
Земле обжиревшей, как любовница,
которую вылюбил Ротшильд!
Чтоб флаги трепались в горячке пальбы,
как у каждого порядочного праздника —
выше вздымайте, фонарные столбы,
окровавленные туши лабазников!..

Это уже не крики, а удары человека-кастета, который кроится миру в черепе. Это вызов не только прямым убийцам рабочего класса—Галифе, но и косвенным его убийцам: христианствующим, толстовствующим, непротивленствующим, демократствующим душам, которые хотели бы, чтобы революция происходила, как чинный парад, и, отказываясь «пачкать свои руки» в крови врагов рево-

люции, купаются по горло вместе с усмирителями-генералами в крови рабочего класса.

Поэт чувствует, что эта заповедь божья «не убий», приспособленная к убийству, эта отрыжка бога в сердцах человеческих может погубить все. Так и происходит на деле:

и кто-то, запутавшись в облачных путах,
вытянул руки в кафе,
будто по-женски,
нежный как будто,
будто бы пушки лафет.

Пушки господа бога помогают пушкам человека.

— Ночь придет,
перекусит
и с'ест.
Видите —
небо опять иудит
пригоршню обрызганных предательством
звезд?
Пришла.
Пирует Мамаем
задом на город насев,
и эту ночь глазами не проломаем
черную, как Азеф!

И отсюда уже логически вытекает штурм неба, которым заканчивается эта поэма — прообраз грядущей великой революции.

— Вылезу
грязный (от ночевок в канавах)
стану бок о бок
наклонюсь
и скажу ему на ухо.
«Послушайте, господин бог!
Как вам не скушно
в облачный кисель

ежедневно обмакивать раздобревшие глаза?
Давайте, — знаете —
Устроимте карусель
на дереве изучения добра и зла.

Господин бог (точно так же, как и господин человек — образ и подобие его) отгородился от мирской скверны облачным киселем. Он не хочет видеть того порядка, который сам устроил на земле. Он трусливо прячется от жизни, обретя себе тихий и уютный уголок за облаками (за стенами квартирного тихо то жь). И поэт берет его, как щенка, за ухо и тычет носом в то место, где он напакостил.

— Вездесущий, ты будешь в каждом шкапу,—
и вина такие расставим по столу,
чтоб захотелось пройтись в ки-ка-пу
хмурому Петру апостолу.
А в рае опять поселим Евочек.
Прикажи, —
сегодня ночью ж
со всех бульваров красивейших девочек
я натащу тебе.
Хочешь?

Карусель на дереве изучения добра и зла, вина, ки-ка-пу, мещанский шкап и... бульварные девочки—вот прелести, созданные господином богом на земле, вот он—хваленый божий мир.

Поэт предлагает перенести эту земную карусель на небо. Господин бог трусливо отказывается. Подготовка к бою закончена, и бешеной атакой небесных сил поэт завершает свою поэму:

— Всемогущий, ты выдумал пару рук,
сделал
что у каждого есть голова —
отчего ты не выдумал
чтоб было без мук

целовать, целовать, целовать?!
Я думал, ты—всесильный Божище,
а ты недоучка, крохотный божик
Видишь, я нагибаюсь,
из-за голенища
достаю сапожный ножик.
Крылатые прохвосты!
Жмитесь в раю
Ерошьте перышки в испуганной тряске.
Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою
Отсюда до Аляски...

В последних, неистово гремящих аккордах звучит отчетливо та же струна, что и в начале поэмы, — любовь. Так заканчивается эта первая подлинная песнь великой революции. Вечная тема поэзии—любовь—не обойдена и революционным поэтом. Но старые поэты, воспевая любовь, уходили от окружающего мира в раковину собственного сердца, а новый поэт, охваченный пожаром любви, ломает стены своей раковины — своего маленького сердца для того, чтобы обрести новое большое сердце — сердце коллектива.

Там любовь была нянькой старого быта. Здесь любовь — динамит, взрывающий вековое старье, там — стрела бога, ранящая сердце человека, здесь—стрелы человеческого сердца, убивающие наповал всех богов.

Футуризм—искусство революции

Я остановился лишь на произведениях первого периода стихотворной работы Маяковского, так как считал важным именно на этих еще неоформленных идейно его вещах показать, сколько революционного пороха было заложено уже с первых шагов

поэта в его идеологии. Что же касается позднейших его вещей, то с идеологической стороны они, лишь за немногими исключениями, не возбуждают никаких споров. Подробная же их художественная оценка заняла бы целую книгу.

Моею задачей было выявить в процессе творчества Маяковского революционное движение по трем этапам: эстетика — быт — строй. И эту задачу я считаю выполненной.

Для выяснения социальной природы русского футуризма я взял две крайних точки его, двух поэтов — Крученых и Маяковского, из которых один меньше всех, а другой больше всех продвинулся на пути революционного искусства. Об остальных поэтах-футуристах, занимающих промежуточные точки между этими двумя крайними (Хлебникове, Каменском, Асееве, Третьякове), я здесь не буду говорить, так как это только осложнило бы задачу, не изменив ничего в решении ее.

Заканчивая свой очерк, я считаю нелишним подчеркнуть, путем наглядного сравнения, установленную мною теоретически преемственную связь русского футуризма с итальянским,—связь, которая подтверждает мою основную мысль, что нет разных футуризмов, а есть только один футуризм: футуризм как революционное искусство великого социального перелома.

Вот ряд выдержек из программы Маринетти, сопоставленных с отрывками из стихотворений Маяковского первого периода, когда влияние итальянских футуристов на русских было еще очень сильно:

— Мы слушали истощенную молитву старого канала и скрежет костей умирающих дворцов с их природой из зелени... (Маринетти.)

— Неужели не наскучили пажи, дворцы, любовь, сирени куст вам? (Маяковский.)

— И вдруг зарычали под нашим окном алчные автомобили. (Маринетти.)

— Рыжие дьяволы, вздымались автомобили, над самым ухом взрывая гудки. (Маяковский.)

— Мы воспеваем разрушительный жест анархистов... (Маринетти.)

— И в черных душах убийц и анархистов зажгусь кровавым видением. (Маяковский.)

— Мы воспеваем огромные толпы, движимые работой, удовольствием или бунтом... (Маринетти.)

— Толпа, нестрошерстая быстрая кошка — плыла, изгибаясь, дверями влекома. (Маяковский).

— Ищите жирных в домах скорлупах
и в бубен брюха веселье бейте. (Маяковский.)

— Мы хотим разрушить музеи, библиотеки... (Маринетти.)

— Я над всем, что сделано, ставлю «nihil».
Никогда
Ничего не хочу читать. (Маяковский.)

— Похоть понимается вне всякой моральной концепции и, как существенный элемент динамизма жизни, есть сила. Плоть творит, как творит дух. Их творчества перед вселенной равны. Одно не выше другого, и духовное творчество зависит от плотского. (Маринетти.)

— Голодным самкам накормим желания,
поросшие шерстью красавцы-самцы...
...на сытый праздник тучному здоровью
людей из мяса я зычно кличу. (Маяковский.)

— Мы воспеваем ночную вибрацию арсеналов и верфей под их сильными электрическими лунами, прожорливые вокзалы, проглатывающие

дымящихся змей... авантюристические пакетботы, нюхающие горизонт. (Маринетти.)

— Лезем земле под ресницами вылезших
пальм выколоть бельма пустынь,
на ссохшихся губах каналов —
дредноутов улыбки поймать. (Маяковский.)

Здесь мы видим целый ряд узлов, в которых смыкаются пути русского и итальянского «футуризмов». Совпадение это, конечно, не случайное. Два пути, это... только дефект зрения близоруких критиков, неспособных видеть вещи в исторической перспективе. Два пути, это—в действительности начало и продолжение единого пути революционного искусства.

Футуризм и пролетарская поэзия

Остается еще один вопрос: в каком отношении стоит к футуризму нынешняя так называемая пролетарская поэзия?

Под пролетарской поэзией мы подразумеваем стихи, которые пишут у нас сейчас поэты, выходцы из пролетариев. Но можно ли считать эти стихи подлинной пролетарской поэзией?

Конечно, нет. У пролетариата не было еще времени и благоприятной почвы для накопления сил в области творчества слова. Многие из нынешних наших поэтов-пролетариев начали писать стихи еще до революции. Что же получалось из этого? Начав печататься в газетах и журналах, поэт-пролетарий по большей части отрывался от рабочей среды, заражался мелкобуржуазными настроениями и, в конце концов, превращался в типич-

ного интеллигента. Если же он от этой среды не отрывался, то цельность своей пролетарской психики (и то весьма относительную, так как в дореволюционных условиях пролетариат, как класс, находился под сильным идеологическим давлением буржуазии) он сохранял за счет узости своего кругозора и скудности своего духовного багажа.

Так было до революции.

Революция же потребовала от каждого из нас в первую голову не слова, а дела, и самое слово превратила в дело, заставив его служить интересам сегодняшнего дня. Она использовала искусство, как агитку, как лозунг, как плакат (Бей Колчака, бей Деникина! и т. д.). Мало того, все самое энергичное, одаренное, живое, что было в пролетариате, было отвлечено на самую борьбу, на творчество самой жизни [1]). Психика подлинного пролетария, психика коммуниста, была целиком захвачена одним лозунгом «в бой».

В это время «творить для будущего» стало уделом слабых, хилых и мягкотелых. Такие нашлись и занялись этим делом под маркою «Кузница».

Крайне характерно то, что эти поэты-пролетарии упорно открещивались от агитации, они не хотели разменивать свои таланты на «мелочь».

А этой мелочью были тогда судьбы пролетарской республики.

В эти суровые годы подлинно пролетарская поэзия могла быть только одна: поэзия — меч и щит, поднятые перед лицом реального врага.

Все то, что было сверх того, было от мещанства. А сверх того была, как я уже сказал, почти вся «пролетарская поэзия». Вместо того, чтобы отдать все свои силы на защиту человека сегодняшнего

---

[1]) Лучшая иллюстрация — большой поэт и подлинный пролетарий Гастев, ушедший от поэзии в производство.

дня, пролетарские поэты занялись поистине божеским делом — сотворением нового человека. Они стали «выковывать» его идеологию, но каким орудием? Словом рабочего? Такого еще не было. Словом футуриста? Такое слово уже было сказано, но с легкой (поистине очень легкой) руки ответственнейших руководителей нашего культурного фронта оно было подвергнуто партийному остракизму, как «продукт разложения буржуазной культуры».

Так окрестил футуризм в своих речах и статьях т. Луначарский. С такой же «легкостью» подошел к футуризму и т. Бухарин в своей книге «Теория исторического материализма»:

> — А теперь для контраста посмотрим на искусство умирающей буржуазии. Это искусство получило особо яркое выражение **в Германии** (курсив мой. *Н. Г.*), где после военного поражения и Версальского мира, с одной стороны, из-за постоянной угрозы пролетарского восстания — с другой, общий тон жизни буржуазных кругов наиболее мрачен, где капиталистический механизм распадается скорее, где поэтому быстрее идет процесс деклассирования, превращения буржуазной интеллигенции в «людскую пыль», в одиночек, сбитых с панталыку ходом громадных событий. Вот это состояние разброда выражается в росте индивидуализма и мистицизма. **Мучительно ищут нового «стиля», новых обобщающих форм и не находят: каждый день вырастает какой-нибудь новый «изм», который быстро стареет: за импрессионизмом появился неоимпрессионизм, футуризм, экспрессионизм** и т. д. (курсив мой. *Н. Г.*).

Едва ли нужно опровергать серьезно эту путаницу. Все, что кончается на **изм**, т. Бухарин смешивает в одну кучу (но ведь и коммунизм кончается на **изм**), и все подводится под знак индивидуализма и мистицизма. Деклассирование буржуазной интеллигенции, отход ее от своего класса и искание нового «стиля», новых обобщающих форм, т.-е. идеологический процесс, уже направленный против буржуазной идеологии, а следовательно, естественно разделяющийся на два течения — реакционное (индивидуализм, мистицизм) и революционное, нащупывающее точки соприкосновения с пролетариатом — вся эта сложная ситуация нашего культурного сегодня схематизируется т. Бухариным в двух словах: **мистицизм торжествует.**

Слона нового искусства—русского футуризма—т. Бухарин не приметил. Вообще современного русского искусства ему почему-то не видать. Если бы было видно, то видна была бы и разница между «измами» (футуризмом, с одной стороны, и акмеизмом, имажинизмом, неоклассицизмом, парнассизмом и т. д.—с другой). О нынешнем русском искусстве в книге—ни слова. На изучение такого «пустяка» т. Бухарин не хочет тратить времени, и для того, чтобы выполнить возложенную на него задачу (т.-е. исчерпать всю программу своего труда по теории исторического материализма), он предпринимает мимолетную экскурсию в Германию, с чемоданом, нагруженным до-верху разными путеводителями и бедекерами, вроде Макса Дессуара и Макса Мартерштейга (бужуазных теоретиков искусства). Понятно, что при такой почти нематериальной мимолетности материалиста, когда не только **измы**, но и телеграфные столбы сливаются в один частокол, ясно различимым остается только то, что написано в путеводителях и бедекерах.

Отсюда — уже отмеченная мною вопиющая путаница. .Если так путаются руководители нашей партии, то как же было не запутаться пролетарским поэтам! Поверив на слово ученым теоретикам марксизма, что футуризм—отрыжка прошлого, и отчуравшись от него Луначарским и Бухариным, они пошли на выучку к... мастодонтам и ихтиозаврам допотопной (дореволюционной) эпохи, к старым матерым поэтам-певцам прошлого.

В результате—почти сплошная отрыжка:

— В железе есть чистость,
Призывность, лучистость
Мимозово-нежных ресниц.
Есть флейтовы трели,
Зажглись и сгорели
В улыбках восторженных лиц.
В железе есть нежность,
Игривая снежность... и т. д.

Кто это—Бальмонт, запевший «под пролетария»?

Нет хуже: пролетарский поэт Герасимов, пустивший козла «под Бальмонта».

В ушах подлинного пролетария, ожелезнившего жизнь, это оцветочивание железа, этот баюкающий шепоток — чистость, лучистость, нежность, снежность — не может не звучать раздражающей фальшью.

Еще пример:

— Был вечер, как вечер. Кричали моторы.
И звезды свершали свой древний поход.
Шли люди. Смеялись. Вели разговоры.
Был месяц июнь. Девятнадцатый год (!).
Дома, как зеваки, затертые давкой,
Столпились, дав выход горбатой Тверской.
У пыльного сквера, где чахлая травка —
Тоскующий Пушкин поник головой.
Мечтателям грезились пышные замки.
У юношей сладостно млели тела.
Самцы петушились, кудахтали самки,
На время забыв и труды и дела.

Все было так ясно, излишни разгадки —
И небо и звезды, толпа и поэт:
Все было прилично, все было в порядке.
Так будет и впредь *через тысячу лет.* (!)
(В. Кирилов.)

Поэт неправ: не все ясно, и разгадки не излишни. Где же разгадка того, что стихотворение это написано не тысячу лет тому назад, а в 1919 году, в дни разгара пролетарской революции, и написано поэтом, который называет себя пролетарским?

Какой из прошлых веков преподнес нам этот затхлый букет непроходимого мещанства? Разгадку мы найдем в речах, статьях и книгах наших ученых марксистов.

Еще пример:

— Будем мы у старого камина
Слушать стоны ветра за окном,
Будет грусть владычицей единой,
Боль сердец — красивым сном.
Ночь темна. Забыты мы с тобою
В этой дикой северной глуши...
Долго будет ветер за стеною
Петь псалом тоскующей души.

А это что—неизданная слезница Апухтина? Нет, изданное в 1921 году стихотворение Александровского.

Такими примерами «пролетарской поэзии» хоть пруд пруди.

Вывод ясен. Бегство от революционного искусства сегодняшнего дня—футуризма—и припадение к стопам буржуазных мастодонтов разложило первых поэтов — выходцев из пролетариата. За старыми (увы, уже старыми) пролетарскими идут новые, молодые.

Пусть это будет для них уроком. Пусть они помнят, что мертвый хватает живого, и держатся поближе не к мертвым поэтам (хотя бы и классикам, ибо перед лицом новой жизни классическая

поэзия—не что иное, как классическая мертвечина), а к живым — футуристам.

Пролетарская поэзия окрепнет тогда, когда пройдет через футуризм и усвоит все уже далеко немалые его революционные завоевания и вместе с тем освежит и его своим крепким, здоровым рабочим духом, вытравив остатки засевшей еще кое-где в его щелях и порах интеллигентщины. Революционный опыт, проделанный футуризмом за десять лет, должен быть использован молодой рабочей поэзией. Это необходимо хотя бы в видах простой экономии сил, чтобы не ломиться в открытые двери и не открывать открытых Америк.

Что касается дальнейшего опыта, то все зависит от того, исчерпана ли с первым этапом революции поступательная инерция русского футуризма.

Если—нет, то пролетарская поэзия пойдет дальше вместе с ним, если—да, то она пойдет через него.

СОДЕРЖАНИЕ.

Стр.

Что такое футуризм 3
Русский футуризм 16
Революция языка 21
Словотворчество по звуковому образу 29
Словотворчество по смыслу и звуку 35
Революция синтаксиса 43
Ритм революции 46
Разрушение старой эстетики 48
Удар по быту 60
Подход к коммунизму 64
Футуризм—искусство революции 76
Футуризм и пролетарская поэзия 79

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1924 г.

на иллюстрированный журнал **„ЛЕФ“**

Левого Фронта Искусств 2-й ГОД ИЗДАНИЯ

Состав редакции:

Б. И. Арватов, Н. Н. Асеев, О. М. Брик, Б. А. Кушнер, В. В. Маяковский, С. М. Третьяков.

В течение года выйдет 6 книг

объемом по 10 печатных листов каждая.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА

Журнал имеет 5 отделов:

1. **ПРОГРАММНЫЙ:** статьи обще-программного характера, резолюции и декларации группы левого фронта, полемика.

2. **ПРАКТИКА:** работы мастеров левого фронта иск-в—стихи, рассказы, поэмы, драматич. произвед., снимки с работ художников и конструкторов „ЛЕФА“.

3. **ТЕОРИЯ:** научные исследования и статьи по социологии и технологии иск-в и литературы. **Специально:** теория производственного и агитационного искусства и вопросы языка.

4. **КНИГА:** обзоры литературы и отзывы об отдельных книгах и журналах.

5. **ФАКТЫ:** хроника и оценка фактов литерат.-худож. жизни в столице, провинции и за границей.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА с пересылкой: на год—9 р., на ½ г.—5 р.

Перемена адреса 25 коп. (почтовыми марками).

За границу цена повышается на 50%.

НА СКЛАДЕ ИМЕЮТСЯ НОМЕРА ЗА 1923 год:

№ 1—Ц. 1 р. 25 к. № 2—Ц. 1 р. № 3—Ц. 1 р. 75 к. № 4—Ц. 2 р. 75 к.

Пересылка номеров за прошлый год за счет заказчиков.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ в отделе подписных и периодических изданий Госиздата: Москва, Воздвиженка, 10/2, у специально уполномоченных на то представителей отдела, а также в Торгсекторе Госиздата: Москва, Ильинка, Богоявленск. п., 4, во всех его отделен. и магазинах.

НОВАЯ КНИГА С. ТРЕТЬЯКОВ „ИТОГО“. СТИХИ. Стр. 93. Цена 1 р. 25 к.

ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ:

Асеев, Н.—Совет ветров. Стихи. Ц. 40 к.
Брик, О. М.—Не попутчица. Рассказ. Ц. 45 к.
Маяковский, В.—Про это. (Ей и мне). Стихи. Ц. 90 к.
Маяковский, В.—255 страниц. Кн. 1. Стихи. Ц. 1 р. 20 к.
Арватов, Б.—Искусство и классы. Ц. 40 к.

Ц. 70 к.

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00003128207